

«LOS MEJORES POETAS / MADRIGALIZAN A TUS PIES»:
L'IMMAGINE DELLA TORRE EIFFEL COME CRONOTOPO POETICO D'AVANGUARDIA¹.

Dalila Colucci

La Torre come «segno vuoto»: uno sguardo teorico.

Già ospite di Gustave Eiffel nel 1889 – data di inaugurazione dell'eccezionale torre omonima, i cui trecento metri d'altezza si innalzano dal Campo di Marte a dominare l'intera Ville Lumière – Thomas Alva Edison tornò a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale del 1900, la prima a poter essere filmata, grazie alla straordinaria invenzione presentata allo stesso pubblico parigino dai fratelli Lumière, negli ultimi mesi del 1895. Compreso nel tentativo di penetrare nell'universo affascinante della cattura e della riproduzione di immagini dinamiche, che avrebbe rappresentato il naturale completamento dell'invenzione del fonografo (1877), Edison mise dunque a punto cinque brevi *Paris Exposition Films*, prodotti da James White: *Eiffel Tower from Trocadero Palace*; *Palace of Electricity*; *Champs de Mars*; *Panorama of Eiffel Tower*; *Scene from Elevator Ascending Eiffel Tower*². I più affascinanti sono, a mio parere, gli ultimi due: l'uno realizzato grazie ad una pionieristica inclinazione della telecamera, che mostra l'intera *silhouette* metallica dal basso verso l'alto e viceversa; l'altro consistente invece in una serie di inquadrature meravigliosamente chiare filmate dall'ascensore della Torre durante la salita (completata in una vista a volo d'uccello sull'Esposizione, il Trocadero e il Palazzo dell'energia elettrica), e quindi nella discesa.

Oltre a legare la Torre – in maniera implicita, ma oltremodo significativa, visti i suoi sviluppi scenografici – all'invenzione e diffusione dell'elettricità, la precoce inclusione dell'icona della modernità parigina nel nuovo e ancora rudimentale *medium* cinematografico suggerisce alcune notazioni di ordine artistico. L'esperimento di Edison consacra infatti subito la Torre come oggetto naturalmente ascrivibile al movimento (della macchina e dell'occhio dell'osservatore/visitatore), oltre che come entità veramente inutile, gratuita e dunque in sé poetica: tali quali erano, del resto, i primi micro-films presentati dai Lumière, stralci di eventi riportati sullo schermo senza alcuno scopo aneddotico, ovvero per il loro solo valore visivo. Appena dieci anni dopo la sua costruzione, la Torre Eiffel – destinata a cadere presto nella sfera dell'improduttività pratica, nonostante le esibite finalità scientifiche del progetto – è quindi assegnata allo *status* di pura immagine cinematografica, in cui per definizione lo spazio si fonde col tempo combinando, nel fluire diacronico dei fotogrammi, l'orizzonte della rappresentazione estetica con la creazione materiale. Proprio questo speciale statuto visuale della Torre – statuto che, in quanto tale, è trasferibile pure a livello letterario, essendo le immagini protagoniste della scrittura di ogni tempo – è a mio parere ciò che la trasforma presto in cronotopo per eccellenza della poesia d'avanguardia internazionale. Quest'ultima, a poco meno di un ventennio di distanza dal progetto di Eiffel, avrebbe ironicamente ribaltato la prospettiva sdegnata dei firmatari (tra cui Guy de Maupassant, Leconte de Lisle, Alexandre Dumas fils) della *Protestation des artistes* apparsa su «Le Temps» il 14 febbraio del 1887, il cui stralcio più celebre è riportato – previa qualche piccola modifica – da Roland Barthes in epigrafe al suo splendido saggio del 1964 *La Tour Eiffel*, e che cito, di seguito, dall'articolo originale:

¹ «Los mejores poetas / madrigalizan a tus pies / oh Tour Eiffel»: questi versi, sulla cui parziale citazione è costruito il titolo del mio saggio, sono tratti dal poema *Torre Eiffel* di Guillermo de Torre, uno degli autori su cui si fonderà l'analisi di tre rappresentazioni del più famoso simbolo di Parigi. Analisi, come si vedrà, in qualche modo suggerita dallo stesso componimento, una cui sezione centrale è costituita da un elenco litanante di sintagmi poetici attribuiti alla Torre da alcuni tra i più grandi esponenti dell'avanguardia novecentesca, che ne hanno sfruttato le straordinarie potenzialità artistiche. Un sincero ringraziamento, per aver reso possibile questo lavoro, con le sue preziose indicazioni bibliografiche e interpretative, va al Professor Christopher Maurer, alle cui lezioni sulla poesia dell'avanguardia devo l'ispirazione prima della mia ricerca.

² Per maggiori informazioni sulla specifica esperienza di Edison – come pure in generale sulla traduzione poetico-cinematografica della città al principio del Novecento – rimando al volume di D. VILLANUEVA, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2008, spt. pp. 17-68.

Nous venons, écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, amateurs passionnés de la beauté jusqu'ici intacte de Paris, protester de toutes nos forces, de toute notre indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés, contre l'érection, en plein cœur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse tour Eiffel que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de "tour de Babel". // Sans tomber dans l'exaltation du chauvinisme, nous avons le droit de proclamer bien haut que Paris est la ville sans rivale dans le monde. Au-dessus de ses rues, de ses boulevards élargis, le long de ses quais admirables, du milieu de ses magnifiques promenades, surgissent les plus nobles monuments que le génie humain ait enfantés. L'âme de la France, créatrice de chefs-d'œuvre, resplendit parmi cette floraison auguste de pierre. [...] La ville de Paris va-t-elle donc s'associer plus longtemps aux baroques, aux mercantiles imaginations d'un constructeur de machines, pour s'enlaidir irréparablement et se déshonorer? [...] Enfin, lorsque les étrangers viendront visiter notre Exposition, ils s'écrieront, étonnés: "Quoi! C'est cette horreur que les Français ont trouvée pour nous donner une idée de leur goût si fort vanté?" Et ils auront raison de se moquer de nous, parce que le Paris de gothiques sublimes, le Paris de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Rude, de Barye, etc., sera devenue le Paris de Monsieur Eiffel³.

È chiaro che, in base a quelli che Perloff definisce «*fin de siècle norms of purity*⁴», la Torre non poteva che essere percepita come un oggetto incongruo, disarmonico ed inatteso, a fronte di una Parigi omogeneamente tendente al gotico. Sempre Perloff individua le ragioni del radicale mutamento della prospettiva avanguardista nei confronti della Torre nella progressiva rottura delle barriere tra arte e industria, tra alto e basso, tra «the Ivory and the Eiffel Tower⁵»; nella ricerca di elementi nuovi e disturbanti conformi allo spirito moderno; nonché nell'associazione dell'arte con la scoperta e l'invenzione scientifica, più che con l'idea della bellezza. La validità di questo elenco è di per sé evidente; pure ci sono almeno altre due considerazioni da fare. La prima riguarda in effetti lo stesso concetto di bellezza che, a detta di Perloff, diventerebbe secondario rispetto ad altre qualità più strettamente tecnologiche. A tal proposito, è però interessante considerare l'affascinante risposta di Eiffel al manifesto di protesta – pubblicata di seguito sullo stesso numero di «Le Temps» – nella quale egli si appella proprio ad una nuova tipologia di armonia artistica, fondata sui valori di forza, precisione e grandezza:

Je vous dirai toute ma pensée et toutes mes espérances. Je crois, moi, que ma tour sera belle. Parce que nous sommes des ingénieurs, croit-on donc que la beauté ne nous préoccupe pas dans nos constructions et qu'en même temps que nous faisons solide et durable nous ne nous efforçons pas de faire élégant? Est-ce que les véritables conditions de la force ne sont pas toujours conformes aux conditions secrètes de l'harmonie? Le premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination. De quelle condition ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans ma tour? De la résistance au vent. Eh bien, je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument telles que le calcul me les a fournies donneront une impression de beauté, car elles traduiront aux yeux la hardiesse de ma conception. // Il y a du reste dans le colossal une attraction, un charme propre auxquels les théories d'art ordinaires ne sont guère applicables⁶.

Queste righe suggeriscono che la rivalutazione avanguardista della Torre dipenderebbe dalla sua perfetta rispondenza ai canoni di una neo-bellezza costruita su basi inedite rispetto al passato, tra cui rilievo speciale ha la funzionalità (e, in particolare, la resistenza al vento, caratteristica destinata ad avere eccezionale rilievo poetico, anche per l'evidente simbologia dell'elemento, da sempre associato a fantasie libertarie, di energia e cambiamento o a situazioni di movimento interiore). La seconda considerazione si riallaccia invece alla panoramica cinematografica da cui ho preso le mosse: credo cioè – come ho accennato – che la straordinaria fortuna della Torre nelle rappresentazioni dei primi decenni del XX secolo dipenda dal valore di immagine che essa assume fin da subito. Un'immagine di fatto irriducibile alle formule artistiche precedenti⁷ e potenzialmente sempre nuova,

³ *Les artistes contre la tour Eiffel*, in «Le Temps», 14 février 1887. La protesta, per inciso, fu presentata in forma di lettera aperta a Monsieur Alphand, commissario generale dell'Esposizione.

⁴ M. PERLOFF, *Deus ex Machina: Some Futurist Legacies*, in *The Futurist Moment*, University of Chicago Press, Chicago 1986, p. 201.

⁵ Ibidem.

⁶ Risposta di Gustave Eiffel, in «Le Temps», 14 février 1887.

⁷ In una conferenza tenuta a São Paulo in Brasile nel 1924 (in concomitanza di una mostra di pittura francese in cui compariva il quadro *La Tour Rouge* di Robert Delaunay, il pittore per eccellenza della Torre Eiffel), Blaise Cendrars sostenne appunto che la Torre era incompatibile con le modalità rappresentative

in virtù della sua stessa leggerezza dinamica, che, oltre ad associarla con gli inventi della tecnica, la rende ciò che Barthes definisce un «segno vuoto del tempo»:

[...] la Tour présente, comme chiffre de l'âge nouveau, dans l'œuvre de beaucoup de peintres modernes, de Sisley à la Tour cubiste de Delaunay; Apollinaire, Fargue, Cocteau, Giraudoux en font un objet littéraire; des 1914, le peintre portugais Santa-Rita donne à Lisbonne une conférence scandaleuse sur la Tour Eiffel et le génie du Futurisme. Aujourd'hui même, où le style moderniste est passé, où l'esthétique de la Tour n'apparaît plus audacieuse et où les gratte-ciel nous ont habitués aux performances de construction, la Tour n'en est pas pour autant un monument vieux ou démodé; associée périodiquement aux grandes découvertes des temps modernes, l'aérodynamisme, la radio, la télévision, et même, par sa forme, à la fusée interplanétaire, elle n'a pas d'âge, elle accomplit cette prouesse d'être comme un signe vide du temps⁸.

L'espressione «signe vide du temps» risulta, in effetti, variamente interpretabile. Comunemente «segno del tempo» è infatti ciò che indica le caratteristiche di un certo periodo storico; tuttavia, l'aggettivo vuoto – combinato con l'allusione ad un tempo imprecisato e dunque assoluto – interviene qui a disorientare il lettore, suggerendo l'indeterminatezza della formula: dire che la Torre è un segno vuoto rivelatore del tempo (moderno certo, ma altresì eterno, poiché sottratto allo scorrere cronologico), significa suggerirne l'infinita disponibilità concettuale. Il segno – sia nella sua accezione specificatamente linguistica, formulata da de Saussure all'inizio del Novecento, sia nei suoi risvolti sociali, antropologici, psicanalitici o letterari⁹ – è infatti di per sé sempre diadico: ovvero è costituito dal rapporto tra un significante (inteso come l'immagine visiva o acustica materialmente prodotta) e un significato (il concetto di ciò a cui si vuole rinviare). Definire la Torre Eiffel quale «segno vuoto» equivale, in un certo senso, a consegnarla al solo ambito del significante, liberandola dalla fissità di un significato fisso; ovvero riconoscere in essa – complice la sua struttura gigantesca eppure lieve, monumentale eppure non ascrivibile a nessun sistema celebrativo codificato – un'immagine plurisensoriale e metamorfica agente ad ogni livello simbolico (artistico, strutturale, meccanico, storico, sociale, rivoluzionario persino), in una modernità che si rinnova continuamente *nel* tempo e che non risulta dunque mai superata. Dunque gli opposti coincidono: segno vuoto, ma anche, paradossalmente, segno iperstratificato, dove è l'incredibile quantità di accezioni a comunicare la vertigine semantica. La Torre è un emblema, in altre parole, la cui esistenza non si esaurisce in nessun campo e, rigettando per sua stessa conformazione ogni implicazione metaforica, appartiene a quello che sempre Barthes definisce «cet ordre de sensations totales, [...] venues [...] de la vie profonde du corps et que l'on appelle cénesthésiques¹⁰», muovendosi e ri-attualizzandosi nel tempo e nello spazio dell'uomo come della Natura¹¹. La metafora, del resto, è una figura retorica che implica un trasferimento di significato niente affatto arbitrario, ovvero basato su di un rapporto di somiglianza

dell'arte classica: il realismo ne diminuiva l'effetto dell'altezza; il rispetto delle leggi della prospettiva la faceva apparire scarna; a distanza essa sembrava dominare Parigi come oggetto fisso e perpendicolare, mentre da vicino si rivelava tozza e quasi storta, ripiegata su uno dei suoi lati. Cfr., per queste informazioni, il saggio di D. TRAVIS *In and of the Eiffel Tower*, in «Museum Studies», 1987, 13, 1, pp. 5-23.

⁸ R. BARTHES, *La Tour Eiffel*, in Roland Barthes. *Œuvres complètes*, vol. II (1962-1967), nouvelle éd. revue, corrigée et présentée par É. Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002, pp. 550-551.

⁹ Ferdinand de Saussure, come risulta dagli appunti sul *Corso di linguistica generale* (redatto dai suoi studenti in forma unitaria nel 1916), è il primo ad aver fornito una definizione di segno in ambito linguistico, legandolo sia ad una prospettiva psicologica (ove segno = immagine acustica + concetto) che sociale (basata sull'arbitrarietà del segno e sul concetto di *langue* come sistema socialmente condiviso). Quanto alle applicazioni antropologiche e psicanalitiche della semiologia (intesa appunto come «scienza generale dei segni»), cfr. BARTHES, *Éléments de sémiologie* (1964), ove la semiologia viene riconosciuta quale mezzo che, tramite il linguaggio, serve ad identificare le diverse forme di significazione che incontriamo nel contesto sociale e culturale: cinema, pubblicità, moda, televisione, etc.

¹⁰ BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 551.

¹¹ Scrive a tal proposito, molto acutamente, R. SARABIA in *La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes* (capitolo del suo volume monografico *La poética visual de Vicente Huidobro*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt/Madrid 2007): «Los poetas y artistas de la vanguardia vieron en ella una torre *avant lettre* en cuanto a su aplicación de mucha de la teoría cubista, futurista, simultaneísta, constructivista, etc. Sin resistencia cedieron al imán de su presencia, una unidad visual según todos y cada uno de los puntos de vista que representaba los ritmos universales de la actividad vital en el espacio» (p. 103). La città e la Torre (suo referente metonimico) sono cioè intesi alla stregua di organismi fisici.

tra il termine di partenza e quello di sostituzione: ciò che è impossibile – almeno nel senso di un classico spostamento metaforico – nel caso della Torre Eiffel, dato che essa manca di specifiche qualità mimetiche, essendo un sistema flessibile, tendenzialmente spogliato di una materialità definita. Essa va ascritta piuttosto, a mio parere, al campo della metonimia: la relazione che essa intrattiene con la città di Parigi – e conseguentemente con la scrittura poetica o con la traduzione cinematografica – è piuttosto di contiguità.

La Torre si conferma quindi straordinariamente consonante all'idea di arte plastica, non imitativa e in evoluzione continua delle avanguardie poetiche del Novecento, che di un radicale rinnovamento dell'immagine fanno il proprio obiettivo estetico per eccellenza, a partire dal Futurismo. Così ad esempio, un anno dopo il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (datato 11 maggio 1912), nel programma intitolato *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), Marinetti scrive: «Per immaginazione senza fili, io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura¹²». Lo sperimentalismo visuale che domina le avanguardie, nel rifiuto della passata tradizione retorica, punta ad un'arte che sia proprio scrittura in immagini, complice la concezione globale della pagina e una rivoluzione metrica, versale e tipografica. Probabilmente, il primo a realizzare in concreto tale aspirazione è Guillaume Apollinaire, poeta-pittore, i cui *Calligrammes* (1918) incarnano le possibilità e le ambiguità di un'espressione figurativa e letteraria allo stesso tempo, e il cui sperimentalismo visuale trova giustificazione anche in sede teorica:

Les artifices typographiques poussés très loin avec un grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnue avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature¹³.

Mi sembra quanto mai interessante che nei *Calligrammes* – che sono proprio scrittura nello spazio – ve ne sia uno che non solo è dedicato alla Tour Eiffel¹⁴, ma la rappresenta a livello ideogrammatico; senza contare che è la Torre stessa a diventare struttura metonimica del testo come del suo contenuto nazionalista e, oltre a essere creazione di lirismo visuale, si configura quale soggetto parlante:

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa
bouche O Paris tire et tirera toujours aux Allemands

¹² F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista* (vol. II delle *Opere di Filippo Tommaso Marinetti*), introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 63.

¹³ G. APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in «*Mercure de France*», décembre 1918, XII, 1, p. 386.

¹⁴ Tale calligramma, riportato nel seguito del saggio, fa parte di un più ampio componimento, apparso sul numero inaugurale della rivista «*Der Mistral*» (3 marzo 1915) e intitolato *2° canonier conducteur*. Quest'ultimo comprende in tutto cinque calligrammi – gli altri rappresentano un fucile, uno stivale militare, Notre Dame e un cannone – e costituisce un inno alla forza della Francia contro la Germania, da leggersi in accordo al contemporaneo clima bellico. Cfr. APOLLINAIRE, *Calligrammes*, bilingual text., trans. A. Hyde Greet, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004², pp. 124 e ss.

Il *calligramme* di Apollinaire costituisce, in un certo senso, l'imprescindibile architetto delle successive rappresentazioni avanguardistiche della Torre Eiffel, di cui questo saggio intende occuparsi, tenendo conto – oltre che dell'ambito culturale francese – anche di movimenti spagnoli e sudamericani (in vero con fortissime connessioni europee) quali Creazionismo e Ultraismo.

[...] osserviamo come il periodo segnato dalla nascita dei movimenti d'avanguardia (creazionismo, 1916; ultraismo, 1918; surrealismo, 1928) corrispondente all'arco cronologico che va dal primo conflitto mondiale alla guerra civile spagnola, presenti una tipologia di immagine volta soprattutto a creare effetti di rottura più che di raccordo sintattico, volendo significare una realtà ipotizzata in tutte le sue varie forme di esistenza. Realtà dello spirito e dell'intelletto, come auspicava il padre del surrealismo André Breton, ricordando che poesia e bellezza non sono categorie immanenti alle cose bensì derivano da un atto di creazione ad opera del linguaggio. Non immagine come imitazione, ma immagine come segno, cifra, momento linguistico in cui l'oggetto si inverte nella rappresentazione della parola¹⁵.

Anche l'immagine poetica ricercata e praticata dall'avanguardia spagnola è insomma un'immagine complessa, che punta ad essere essa stessa realtà, o creazione, prodotto del linguaggio che ne concretizza gli aspetti sensibili. In tal senso, particolarmente consonanti appaiono le parole del poeta e critico ultraista Guillermo de Torre, affidate nel 1925 al volume *Literaturas europeas de vanguardia* (una delle sue opere meglio conosciute): «las verdaderas realidades son las imágenes¹⁶».

Queste osservazioni preliminari dovrebbero già bastare a suggerire la necessità di riconsiderare il valore poetico della Torre Eiffel sulla base della sua entità di immagine (oltre che, *mutatis mutandis*, di oggetto immaginifico e immaginario), al di là dello stereotipo che ne ripete l'importanza solo in quanto emblema tecnologico moderno, giustificandone in tal senso la diffusione rappresentativa. Sulla scorta del contributo di Barthes, come pure delle idee elaborate da Michail Bachtin sul cronotopo¹⁷, mi propongo dunque di indagare gli usi della Torre come immagine poliedrica e correlativo lirico d'avanguardia attraverso l'esame di tre opere ad essa consacrate (nell'arco cronologico che va dal 1917 al 1923), che si collocano a metà tra il calligramma e il *livre d'artiste* e la cui appartenenza a geografie, lingue e correnti letterarie diverse testimonia tanto il vasto impatto creativo della controversa struttura in ferro, quanto l'efficienza di un *network* artistico davvero transdisciplinare e transnazionale. Il creazionista cileno Vicente Huidobro, il dadaista francese Philippe Soupault e l'ultraista spagnolo Guillermo de Torre – questi i tre nomi su cui intendo soffermarmi – partecipano in effetti, al di là delle peculiarità teoriche, di una serie di legami personali che si riflettono nei loro testi sulla Torre Eiffel; testi che esaminerò in un'ottica latamente comparativa, che tenga conto delle diversità verbali ed estetiche di oggetti poetici tra loro diversi, eppure inevitabilmente connessi nell'impegno di sfruttare e riempire quel vuoto semantico offerto dalla più celebre vetta parigina, cercando di risolverla in una forma d'arte totale. L'intenzione è quella di fornire una dettagliata lettura a tre voci fondata sull'analisi delle opere – talora, come nel caso di Guillermo de Torre e Soupault, mai prima affrontata in sede critica¹⁸ – e dei metodi di

¹⁵ G. MORELLI, *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Jaca Book, Milano 1988, p. 91.

¹⁶ G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia* [1925], reedición de J.L. Calvo Carilla, Urgoiti Editores, Pamplona 2002, p. 294. Le parole riportate sono invero attribuite a Whitman, assunto a modello poetico d'avanguardia.

¹⁷ Nel suo famoso saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (contenuto in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* [1975], trad. it. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979), Bachtin definisce il cronotopo – concetto che trae origine dalla fisica, ovvero dalla teoria della Relatività, che salda in un'intrinseca connessione le idee di spazio e di tempo – come il rapporto tra le coordinate temporali e spaziali che danno forma a un testo letterario, specificando come la sua tipologia si costruisca sull'opposizione tra “mondo proprio” e “mondo altrui”. Data l'immediata percezione cinematica della Torre Eiffel (subito inserita nello spazio-tempo della dimensione filmica), trovo che il concetto sia di utile supporto teorico all'analisi poetica che seguirà.

¹⁸ Spesso nominata con accenni poco più che informativi, *Hélices* di Guillermo de Torre è una raccolta assai poco studiata. A parte gli interventi di W. BOHN (*Guillermo de Torre*, in *The Aesthetic of Visual Poetry (1914-1928)*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 172-184) e J. CANO BALLESTA (*Los poemas dinámicos de Guillermo de Torre*, in *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la Revolución Industrial, 1890-1940*, Pre-Textos, Valencia 1999, pp. 184-188), il contributo più valido resta a mio parere quello di H. WENTZLAFF-EGGEBERT (*Poesía y Tecnología en la vanguardia española. Hélices (1923) del ultraista*

formazione/concettualizzazione/de-familiarizzazione (plastica, pittorica, musicale) dell'immagine della Torre Eiffel nelle diverse prospettive creazionista, dadaista e ultraista. L'analisi punta non solo a realizzare una sorta di catalogo di immagini intertestuali, eppure costantemente variate, della Torre (articolate su *topoi* visivi come lo sguardo a volo d'uccello; la salita alla Torre; la Torre come centro e perno del rotante Universo e come testimone storico e moderno); ma anche a definire – attraverso quello che appare il vero crocevia spazio-temporale dell'avanguardia franco-ispanica – tre diverse tipologie (in termini estetici, filosofici, lessicali) di poesia visuale. Di queste ultime si intende sottolineare il rapporto particolare con il cubismo pittorico; mettere in rilievo, quando necessario, i legami più meno forti rispetto al Futurismo; nonché illuminare le istanze metapoetiche e autoriali, come opere d'arte su quella che di per sé si configura già come prodotto artistico d'eccezione.

I. «Télescope ou clairon»: la Torre cronotopo eterno della vibrazione creazionista.

Conviene avviare questo discorso dal poema cronologicamente più antico, *Tour Eiffel* (scritto in francese)¹⁹, che Huidobro consegna inizialmente alle pagine della rivista fondata da Reverdy, «Nord-Sud» (6-7, agosto-settembre 1917), per poi ripubblicarlo nell'elegante edizione madrilena del 1918²⁰, realizzata in collaborazione con Robert Delaunay, che ne firma la copertina disegnata a *pochoir*, nonché la riproduzione, in fotoincisione bianca e nera, della sua celebre opera *La Tour 1910*²¹. In quest'ultima, il pittore si prova a tradurre plasticamente il caso della Torre, smantellandola per riaggregarla secondo modalità simultanee, ove la luce e il colore rompono il dominio delle linee e restituiscono un oggetto collocato all'incrocio prospettive differenti, che sintetizzano, pur nei limiti statici della pittura, visioni e percezioni dinamiche. Forse meno nota di *La Tour 1910*, la copertina in *pochoir* è altrettanto bella e ancor più preziosa: vi domina una piccola immagine della Torre, molto stilizzata e di colore violetto, superposta a vari cerchi concentrici di più colori, marcati dai quattro punti cardinali (*Nord, Sud, Est, Ouest*), anch'essi realizzati in tinte diverse²².

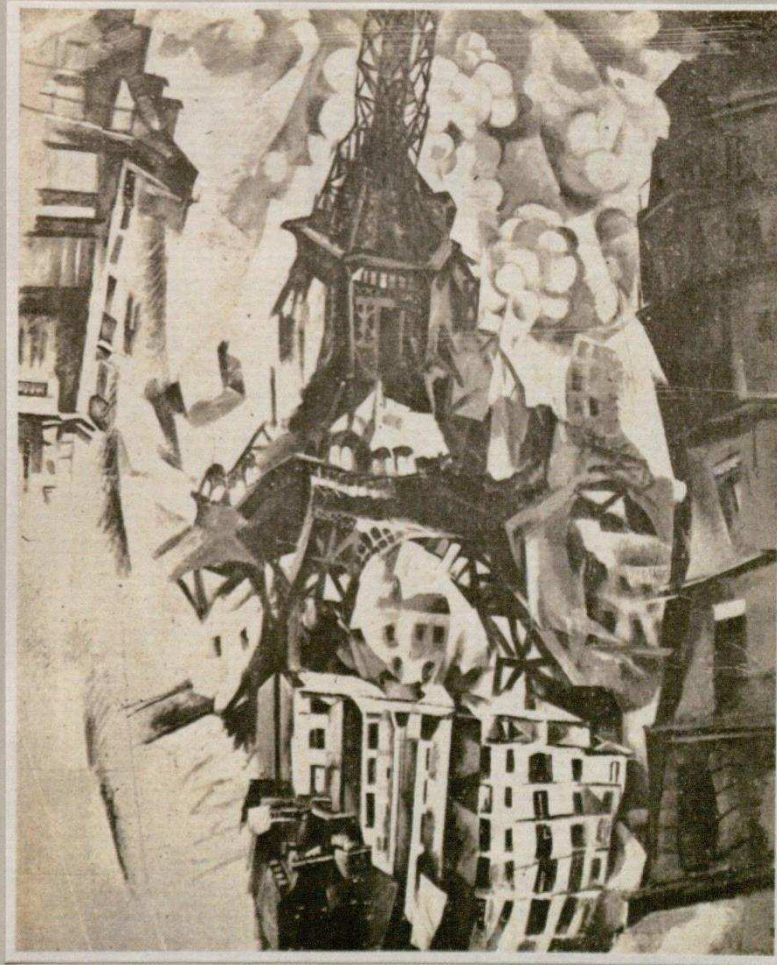
Guillermo de Torre, raccolto in *Poesía lírica y Progreso tecnológico (1868-1939)*, a cura di S. Schmitz e J.L. Bernal Salgado, Iberoamericana, Madrid 2003, pp. 209-232), che pure pochissime parole spende a proposito del componimento *Torre Eiffel*. Quanto a *Rose des vents* – titolo della raccolta di Soupault da me presa in esame – il silenzio critico è ancora più fitto; una significativa eccezione è costituita dalle pagine dedicate ad essa proprio da Guillermo de Torre in *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., pp. 175-176.

¹⁹ Aveva lo stesso titolo anche un poema pittorico di Huidobro, esposto a Parigi nel 1922 e oggi perduto, che sconfinò però nell'ambito più propriamente illustrativo e sarà tralasciato in questa sede critica.

²⁰ Pur essendo arrivato a Parigi in piena guerra, Huidobro si trova a Madrid per un periodo di alcuni mesi nel 1918, proprio come i coniugi Delaunay (che vi riparano per tutta la durata del conflitto) e Guillermo de Torre: l'intertestualità artistica si combina, in questo caso, alla compresenza fisica. A proposito dell'edizione madrilena del 1918, SARABIA (*La poética visual de Tour Eiffel*, in «Anales de literatura chilena» Dicembre 2003, 4, pp. 121-139) sottolinea che essa presenta alcune diversità rispetto al testo apparso in «Nord-Sud»: solo in quest'ultimo, infatti, «la escala musical rompe la horizontalidad de los versos que lo componen, alineados en tradicionales estrofas. En cambio, la distribución y espacialización de los versos y una alternancia de tipografía en altas y bajas del poema-libro sobre hojas de colores transforma la edición en particular y singular» (p. 121). Il testo del poema sarà dunque citato direttamente da un esemplare del prezioso *livre d'artiste* del 1918, che presenta, per inciso, dimensioni superiori a quelle di un libro normale (35 x 26 cm).

²¹ È a partire da questa data che Delaunay, entusiasmato dalla bellezza moderna della Torre, comincia a dedicarle la fortunata serie di rappresentazioni pittoriche ove essa appare come immagine architettonica di rottura: decostruita e ricostruita, unica e molteplice, autonoma eppure piegata a mille diverse percezioni, trasformata attraverso le strategie di un cubismo orfico deformante. Il quadro *La Tour Eiffel 1910*, per inciso, fu esposto al *Salon des Indépendants* parigino del 1911 e, alla fine di quello stesso anno, a Monaco, dove venne comprato dal collezionista tedesco Bernard Köhler; sarebbe andato fatalmente distrutto nel corso dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Per questa e altre informazioni circa l'opera di Delaunay, cfr. S. A. BUCKBERROUGH, *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, UMI Research Press, Ann Arbor 1982.

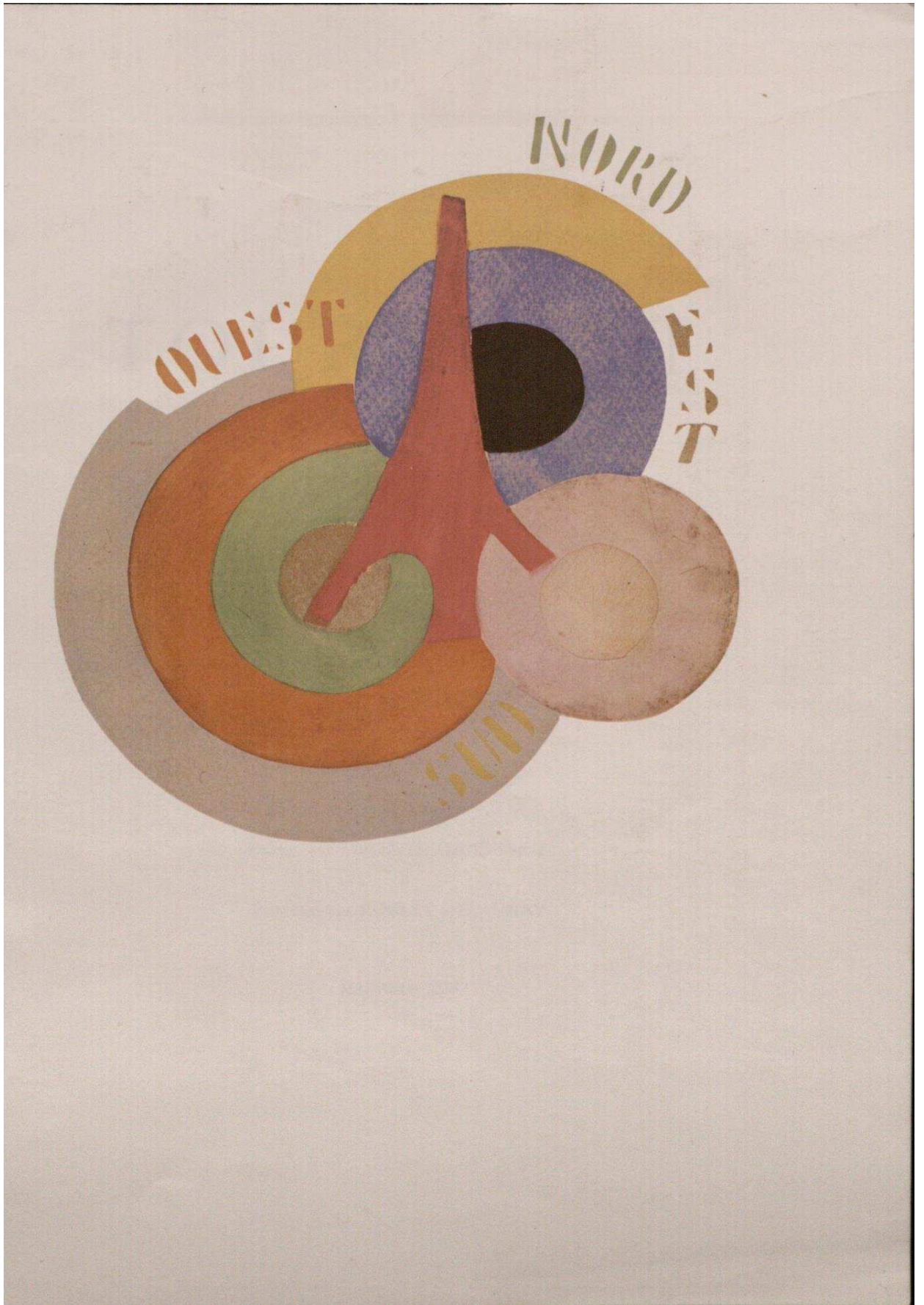
²² Come ricorda SARABIA, *La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes*, cit., p. 106, l'alternanza di colori diversi costituisce una caratteristica peculiare del libro, essendo ogni pagina stampata su carta di tonalità differente (giallo, grigio-azzurro, malva, arancione, verde acqua, beige), prima di essere legata alle altre artigianalmente.



La Tour 1910 — PARIS

DELAUNAY

TOUR EIFFEL



L'ampio paratesto – che ritarda e prefigura l'apparizione del poema – contribuisce ad attivare fin da subito la riflessione sui complessi rapporti tra l'immagine pittorica, la resa poetica e il loro comune referente. È chiaro infatti che tanto l'opera di Delaunay quanto quella di Huidobro non rispondono a nessun canone classico di realismo: se le visioni del primo (rispettivamente dall'alto, nel disegno in *pochoir*²³, e dal basso, nella *Tour 1910*) stravolgono la Torre graficamente, il testo del cileno si manifesta come una densa trama di sue insolite astrazioni figurative, ed è poi lo stesso segno linguistico a proporre un'immagine disarticolata, complice la distribuzione dei versi. Questi mimano cioè, in maniera franta e discontinua, la struttura stessa della Torre, riproducendone ad esempio una scala metallica che impone un *détournement* della pagina di 90°, allo scopo di visualizzare l'ascesa alla vetta. L'atto della visione si antepone dunque a quello della lettura: poesia e pittura vi si fondono in funzione creativa; spazio e tempo vi si combinano per dare vita a un oggetto nuovo che dismette le sue qualità puramente meccaniche, per diventare matrice generativa di uno dei poeti più affascinanti del primo Novecento. In effetti, può sembrare singolare che un autore come Huidobro, interessato all'eternità e all'unicità del messaggio poetico, più che al suo aspetto tecnologico, si concentri ossessivamente sul caso-Torre, del quale occorre dunque comprendere il ruolo nel suo contesto lirico.

A tale scopo, è in primo luogo necessario richiamare brevemente i caratteri essenziali dell'immagine creazionista, che emergono dai numerosi interventi critici di Huidobro; tra questi, spicca il manifesto intitolato *El Creacionismo*, ove il Poeta ricorda la conferenza di Buenos Aires del giugno 1916 (importante ai fini della fondazione del movimento) e del quale conviene riportare un ampio stralcio:

[...] fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como *creacionista* por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear; y la tercera, crear. [...] Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro²⁴.

In queste linee, Huidobro precisa la sua tensione verso un'immagine che si sottragga ai dettami della realtà plasmando il suo proprio fondale poetico, articolato in situazioni straordinarie che non hanno corrispettivo nel mondo esterno, né tantomeno nella natura. Lo spazio versale, in altre parole, consente di dire cose che non si direbbero e non esisterebbero al di fuori di esso. La poesia rifiuta così ogni elemento tradizionale, ponendosi sulla strada di una creazione fondamentale – ovvero legata ad un'espressione di concetti e verità inedite quanto assolute – e non semplicemente formale, che è invece, secondo il cileno, il limite di certe esagerazioni dadaiste, nelle quali egli pur riconosce i semi di un'arte nuova. E se ciò che importa è appunto presentare un fatto nuovo, ecco che «la poesia creazionista adquire proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura»²⁵, in quanto le novità contenutistiche si mantengono inalterate nelle varie lingue.

Solo alla luce di queste osservazioni preliminari, è possibile scendere nello specchio della pagina di *Tour Eiffel*, poema di 55 versi liberi senza punteggiatura, la cui disposizione grafica (su quattro pagine) rende quasi impossibile parlare di strofe, ma la cui analisi propongo suddivisa in cinque sezioni, sulla base dell'evoluzione tematica interna e del fluido mutare delle situazioni elocutive, talora non perfettamente determinate.

²³ La copertina è infatti una visione aerea della Torre, che svetta nell'area di intersezione dei cerchi come di fatto si mostrerebbe, dall'alto di un elicottero, spiccare nel cuore dei sentieri, ricurvi e concentrici, del Campo di Marte. La resa di Delaunay, naturalmente, complica tale scenario sottoponendolo ad una trasformazione per così dire astronomica, ove i punti cardinali suggeriscono la natura orbitale dei cerchi, pianeti rotanti intorno all'astro solare simbolizzato dalla Torre.

²⁴ V. HUIDOBRO, *El Creacionismo*, in *V. Huidobro. Obras Completas*, vol. I, a cura di B. Arenas, Zig-Zag, Santiago de Chile 1964, p. 673.

²⁵ Ivi, p. 677.

Tour Eiffel
Guitare du ciel

Ta télégraphie sans fil
Attire les mots
Comme un rosier les abeilles

Pendant la nuit
La Seine ne coule plus

Télescope ou clairon

TOUR EIFFEL

Et c'est une ruche de mots
Ou un encrier de miel

Au fond de l'aube
Une araignée aux pattes en fil de fer
Faisait sa toile de nuages

(vv. 1-14)

Il poema si apre con un'invocazione diretta alla Torre – il *tu* cui si rivolge l'*io* poetico, secondo una divisione di ruoli enunciativi destinata a frantumarsi nei versi successivi – che viene subito iscritta in un doppio ordine figurativo (pseudo-naturale e tecnologico-culturale), delineandosi altresì come referente attivo e passivo²⁶, connesso a sensazioni preminentemente acustiche. L'apposizione – allitterante rispetto al primo verso, in virtù della ripetizione di liquide e vibranti – «Guitare du ciel» attribuisce intanto alla Torre una dimensione di leggerezza atmosferica, collocandola nell'aria, che sembra sfiorarne le corde metalliche come una mano lo strumento musicale. Pure, la Torre appare subito dopo anche nella sua funzione di antenna telegrafica, *medium* della trasmissione di invisibili messaggi, in grado di esercitare uno straordinario potere immaginativo sui poeti contemporanei. Già Marinetti, lo si è visto, parlava di una «immaginazione senza fili», alludendo con ciò alla necessaria liberazione della scrittura da sintassi e punteggiatura, ingombranti legami che costringevano la poesia in un'epoca pre-tecnologica; la Torre – sulla quale fu precocemente installato un emittente per radio e telegrafo²⁷ – si qualifica in tal senso sede di diffusione della nuova poesia. Quest'ultima si sviluppa, nel caso specifico, per immagini fortemente sinestetiche, che provano a visualizzare graficamente, nonché a trasferire in termini lessicali, le onde acustiche che si propagano dalla cuspide della Torre. Essa – che in certo modo suona ed è suonata, complice l'attrito del vento sulla sua struttura – attira le parole come un roseto le api («Comme un rosier les abeilles»): la similitudine, che riconduce la vertiginosa estensione celeste al microcosmo naturale, chiama subito in causa l'elemento linguistico («les mots»), quasi ad indicare il valore metapoetico dei versi. Gli stessi costituiscono infatti un processo di riflessione non solo sulla traduzione verbale dell'immagine-Torre, ma pure sulla loro forza di visualizzazione. In primo luogo, creando strutture simili a quelle che le api producono nei

²⁶ Trovo interessante ricordare, a tal proposito, come una delle peculiarità della Tour Eiffel ricordata da BARTHES sia il suo doppio statuto di oggetto di osservazione e punto di vista: «objet lorsqu'on la regarde, elle devient à son tour regard lorsqu'on la visite, et constitue à son tour en objet, à la fois étendue et rassemblé sous elle, ce Paris qui tout à l'heure la regardait» (*La Tour Eiffel*, cit., p. 534).

²⁷ Che compare, per inciso, pure in un calligramma di Apollinaire, intitolato *Lettre-Océan* (1913), costruito in forma di onde concentriche.

loro alveari – come suggeriscono i versi «Et c'est une ruche de mots / Ou un encrier de miel» – gli elementi linguistici si fondono per sostituirsi a quelli naturali, secondo una necessità già invocata da Huidobro nel celebre manifesto *Non serviam*:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas²⁸.

Credo che proprio in accordo a simili dichiarazioni vadano lette le immagini a sfondo paesaggistico/ambientale, che però la sperimentazione linguistica ha la funzione di de-naturalizzare: come quella della Senna che «ne coule plus», la quale – accordandosi al gocciolare dell'inchiostro evocato più avanti – sembra mettere in discussione ogni rapporto preistorico della Torre con l'elemento acquatico (rapporto di cui parla pure Barthes²⁹), come condizione preliminare a qualsiasi successiva creazione autonoma, non vincolata ai dettami della Natura. Altro esempio è la figurazione con cui questa prima parte – che possiamo immaginare in una prospettiva dal basso – si chiude: quella del ragno con zampe di ferro che tesse la sua tela di nubi «au fond de l'aube»; figurazione che suggerisce per altro una simultaneità visuale in tutto simile a quella de *La Tour 1910*, la quale si staglia, nella sua poliedrica matericità, su di un fondale di forme geometriche la cui evanescente sovrapposizione ricorda quella delle nuvole. Il dialogo dei versi con il loro apparato paratestuale è qui evidente: la parola poetica tende verso i caratteri della figura cubista, che pure finisce col superare nel segno di un maggior senso dinamico, dovuto proprio alla combinazione lessicale di elementi inconciliabili (come appunto la sequenza *télégraphie-mots-abeilles-ruche-encrier-miel*) e ai salti dal piano oggettivo a quello immaginativo, che superano l'elemento necessariamente statico del quadro e accostano la poesia alla velocità dell'immagine cinematografica. Ciò che la poesia può aggiungere ai risultati della pittura, in particolare, è la sensazione acustico-musicale, su cui *Tour Eiffel* si apre e sulla quale ritornerà come su un *Leitmotiv*. Intanto, nello spazio diagonale interposto tra i versi afferenti al campo semantico *parole-alveare* (che costituiscono una prima allusione al gesto creativo soprannaturale), si colloca il riferimento alla Torre come «Télescope ou clairon». La congiunzione disgiuntiva «ou» accosta due elementi una volta di più incompatibili, rompendo la logica consueta per fare dell'immagine una rivelazione: telescopio è l'oggetto scientifico adoperato per guardare lontano, che raccoglie la luce o altre radiazioni elettromagnetiche; la tromba lo strumento antichissimo dalla complessa struttura in ottone – i cui pistoni e segmenti conici possono ricordare la trama ferrigna della Torre – che emette un suono acuto (tradizionalmente adoperato come segnale di battaglia o celebrazione), prodotto dalla vibrazione delle labbra a contatto con il bocchino. Al di là dell'implicito riferimento alla Prima Guerra Mondiale – che si farà chiaro nella chiusa del poema – ciò che si può notare a questo punto è come l'atto creativo (posto che ogni poesia è tale, per Huidobro) che si delinea in questa prima parte sia strettamente legato a fenomeni vibratorii³⁰: latamente descrivibili come oscillazioni meccaniche di particelle in un mezzo elastico attorno a un punto d'equilibrio, essi sono la base del suono come della vita stessa. Secondo numerose mitologie antiche, non a caso, l'origine del mondo si sarebbe generata a partire da un principio sonoro. Per l'antico sciamanesimo druidico, ad esempio, era una vibrazione primordiale ad aver dato vita all'universo e a costituire il cuore pulsante di ogni cosa. Secondo gli Egizi, a dare inizio al tutto sarebbe stato il grido – articolato su sette note musicali crescenti – scagliato nel nulla, all'inizio dei tempi, dal dio Thot (custode del Libro della Natura e portatore delle scienze, delle arti, della musica e della scrittura). E non si dimentichi che nella *Genesi* Dio crea l'universo attraverso il potere del suo Verbo: e la voce altro non è che una vibrazione. La fisica moderna (in particolare la teoria delle stringhe) ha quindi fornito evidenza scientifica a questi miti primordiali, provando come il fenomeno ondulatorio possa essere applicato ai

²⁸ HUIDOBRO, *Non serviam*, in *Obras Completas*, vol. I, cit., p. 653.

²⁹ Il quale parla del fondo liquido della Torre «car la Tour est en partie construite sur un mince bras de Seine comblé (à hauteur de la rue de l'Université) et elle semble toujours surgir d'un geste du fleuve dont elle garde les ponts» (*La Tour Eiffel*, cit., pp. 539-540).

³⁰ A proposito dell'importanza del «fenómeno vibratorio» in *Tour Eiffel*, riconosciuto quale «archicódigo» comune all'«acción destructora y remodeladora a que se han entregado las artes modernas en relación con su referente más inmediato, es decir, el mundo», cfr. A. RISCO, *La figura de la torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de «Tour Eiffel»)*, de Vicente Huidobro, «Salina: Revista de Lletres», Noviembre 1995, 9, pp. 78-82.

vari fenomeni dell'universo e all'esperienza umana: la materia è infatti composta da particelle – combinate in vari modi per formare protoni, neutroni, etc. – che non sono puntiformi, ma risultano costituite da un sottile filamento di energia, paragonabile a una cordicella, come quella di un violino, in continua vibrazione. La lunghezza dell'onda prodotta dalla vibrazione stessa caratterizza i diversi elementi della materia esistente: dalle onde radio, ai colori, sino alle radiazioni più nocive. In questa piccola digressione mitologico-scientifica sembra trovare fondamento l'idea che Huidobro veda nella Torre produttrice di onde un elemento essenziale alla sua creazione poetica, se è vero quanto egli scrive in *La Poesía*:

La Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo. // La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal³¹.

«Los vagidos del parto universal», «los acentos del mundo», «ritmo», «voz» sono tutti termini vibratorio-musicali, che paiono identificare il Poeta come un centro propulsore di suono, il quale tende a raccordarsi con quello eterno della creazione prima. Lo stesso *Tour Eiffel*, lo si è già visto almeno in parte, consiste in una peculiare visualizzazione e verbalizzazione (scritta) del dato musicale. Per proseguire nell'analisi delle due parti successive del poema – occupate dalla presenza di due figure umane, il «garçon» e «Jaqueline» – vorrei dunque indugiare su un passo tratto ancora da *El Creacionismo*, che recupera proprio quest'idea delle onde vibratorie della poesia, così come quella del Poeta-antenna, attribuendo però a quest'ultimo una particolare dualità ermafrodita:

Todo ser humano es un hermafrodita frustrado. Tenemos un principio o una fuerza de expansión, que es femenina, y una fuerza de concentración, que es masculina. [...] Poseemos vías centrípetas, vías que nos traen como antenas los hechos que ocurren a sus alrededores (audición, visión, sensibilidad general), y poseemos vías centrifugas, que semejan aparatos de emisiones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento). El poeta, como todos los hombres, tiene dos personalidades, que no son, hablando con propiedad, dos personalidades, sino por el contrario la personalidad en singular, la única verdadera³².

È molto interessante adoperare questo estratto – e soprattutto la definizione dei principi maschile/femminile che lo occupa – per leggere le diverse prospettive di ascesa alla Torre e di visione dall'alto, che vengono attribuite, nel poema, rispettivamente a due individui di sesso opposto; i quali, potremmo azzardare fin da ora, altro non sono che proiezioni parziali della personalità del Poeta.

Mon petit garçon
Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

³¹ HUIDOBRO, *La Poesía*, in *Obras Completas*, vol. I, cit., p. 655.

³² HUIDOBRO, *El Creacionismo*, cit., pp. 677-678.

Nous sommes en haut

Un oiseau chante	C'est le vent
Dans les antennes	De l'Europe
Télégraphiques	Le vent électrique

Là-bas

Les chapeaux s'envolent

Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas

(vv. 15-28)

L'ascesa alla Torre avviene sotto il segno del *noi* («Nous sommes en haut»): il Poeta percorre lo scheletro metallico in compagnia di un «petit garçon», al quale spiega il salire come una canzone. In verità – al di là del fatto che occorrerebbe ruotare la pagina di 90 gradi per fare della scala musicale un mezzo di ascensione piuttosto che di discesa – è evidente che la progressione dal *Do* al *do* resta una salita al contrario, se si guarda al movimento tonale: gli opposti (scendere-salire) si radicano cioè indistricabili nel duplice significato metonimico attivato dalla scala. Successione musicale, ma soprattutto immagine delimitata del tutto-Torre – che ne dilata un particolare e al tempo stesso la miniaturizza – essa prova altresì, una volta di più, le affinità di Huidobro con la pittura cubista. Quest'ultima adopera spesso proprio elementi minimi e marginali, come chiodi, bottoni, corde di violino o d'altri strumenti, a mo' di indizi reali del referente rappresentato, ma anche come parti strutturali della composizione pittorica. La forza sintetica insita nell'operazione di sostituzione e simbolismo centripeto (perché diretto esclusivamente verso la vetta della Torre, che è la meta) rimanda a quella qualità maschile già postulata da Huidobro, che attira e risucchia in sé i fatti circostanti: «audición, visión, sensibilidad general». Non è un caso che, una volta raggiunta l'altezza, non si dia luogo ad alcuna visione panoramica: i sei versicoli posti a specchio dopo quel «Nous sommes en haut» che marca la fine della scalata, infatti, insistono su sensazioni solo acustiche (invero già evidenti nella triplice variazione lessicale che attraversa questa parte: *chanson-chante-chantent*), tornando sul tema telegrafico ed elettrico. La cima della Torre si conferma sede del canto, ma un canto collocato oltre la sfera naturale, essendo sì riferito ad un uccello («Un oiseau chante»), ma al tempo stesso diramato dal telegrafo e trasportato sulle ali di un «vent électrique» che si diffonde in un'Europa in armi. Quanto accade «Là-bas», invece, non è davvero contemplato, limitandosi la vista a catturare il passaggio di cappelli sollevati dal vento, caratterizzati in negativo dall'assenza del canto, di cui non è evidentemente garanzia la sola presenza delle ali. Ciò si verifica, forse, poiché questa seconda parte del poema costituisce un momento mediano tra le due visioni complete, dal basso (che si è già vista) e dall'alto (che seguirà). I sei versi disposti specularmente richiedono, per inciso, una lettura simultanea e disgregata, proprio come quella attivata dalla scala, che implica una decostruzione della Torre rispondente alla visione disarticolata percepita da chi sia impegnato nell'ascesa. In effetti, la presenza della scala sollecita pure un altro importante processo di decodificazione: quello che si nutre della «tensión intertextual existente entre la no arbitrariedad de la imagen visual respecto a la cosa que se quiere representar» (la scala nella sua qualità fisica, intesa come elemento parziale della Torre) e «la total arbitrariedad de la imagen poética insita en el signo lingüístico que la expresa³³». In altre parole, la scala musicale nel corpo del poema potrebbe rappresentare una particolare forma di ciò che Barthes chiama «le degré zéro de l'écriture³⁴»: una scrittura nuova, non vincolata agli schemi

³³ L'ottima sintesi dell'attrito esistente, nel poema di Huidobro, tra segno pittorico-linguistico e cosa significata si deve a SARABIA, *La poetica visual de Tour Eiffel*, cit., p. 125.

³⁴ La celebre formula è suggestivamente richiamata, in termini simili, ancora da SARABIA (*La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes*, cit.). Nel saggio dedicato alla Torre, BARTHES ne parla in effetti piuttosto come di un grado zero del monumento: «en fait, la Tour n'est rien, elle accomplit une sorte de degré zéro du monument; elle ne participe à aucun sacré, même pas à l'Art; on ne peut visiter la Tour comme un musée: il n'y a rien à voir dans la Tour» (*La Tour Eiffel*, cit., p. 536).

denotativi comuni, il cui potere di significazione è suggerito dalla sua pura percezione visuale (dal suo essere segno vuoto) o dal suo *quantum* di musicalità, sempre esperibile visivamente. Una lingua sul cui valore può illuminarci il passo di un lungo testo coevo di Huidobro, *Ecuatorial*, che Rosa Sarabia³⁵ connette strettamente a *Tour Eiffel*:

Los hombres de mañana
Vendrán a descifrar los jeroglíficos
Que dejamos ahora
Escritos al revés
Entre los hierros de la Torre Eiffel³⁶

La Torre si conferma superficie *vuota* sulla quale iscrivere i segni del tempo moderno ma iscriverli al contrario (*al revés*, proprio come la direzione della scala); ovvero segni di un linguaggio originale, magico e interno, quale quello di cui Huidobro dà conto nel saggio *La Poesía*:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. // En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta³⁷.

Lingua vergine; alba del mondo; vocabolario infinito: questi i mezzi attraverso i quali la poesia può esprimere l'inesprimibile – senza sottomettersi alla retorica comune – e che trovano significativamente inclusione *sulla e nella* Torre Eiffel. Completata la visione *di* quest'ultima, il poema procede dunque a descrivere la visione *dalla* stessa, assumendo questa volta una prospettiva femminile e dunque centrifuga che – come diceva il Poeta – serve «para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo».

Jaqueline
Fille de France
Qu'est-ce que tu vois là-haut

La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts

Je vois tourner la Terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers

Sur le chemin
De ton parfum
Tous les abeilles et les paroles s'en vont

Sur les quatre horizons
Qui n'a pas entendu cette chanson

(vv. 29-41)

³⁵ *La poética visual de Tour Eiffel*, cit., p. 124.

³⁶ HUIDOBRO, *Ecuatorial*, in *Obras Completas*, vol. I, cit., pp. 299-300.

³⁷ HUIDOBRO, *La Poesía*, cit., p. 654.

Complice la natura femminile dello sguardo – di cui è latrice Jacqueline, figlia e simbolo della Francia intera – la visione del «là-haut» si amplia vertiginosamente, in senso simultaneo e circolare, dal reale cittadino («La Seine dort / Sous l'ombre de ses ponts») all'intero pianeta Terra, che gira introno alla Torre, suo centro di gravitazione. La dinamica verbale riprende quella pittorica, ammiccando alla copertina in *pochoir*, dove i punti cardinali che accompagnano i cerchi su cui si innalza la Torre ne evocano movimento rotativo. La voce sembra poi alludere alla natura floreale della Torre, sulla cui scia profumata si disperdono «Tous les abeilles et les paroles»; essa è un fiore centro e cima del mondo, da cui quest'ultimo si osserva e si interpreta in uno sforzo proto-strutturalista³⁸, ma soprattutto si ricostruisce e si domina attraverso il canto poetico: come si vede, la Torre è emanatrice di immagini e non solo immagine essa stessa. Il «clairon» già identificato con la Torre e che ora (in una doppia personificazione, per cui *clairon* = *Tour*, ma anche *Tour* = *Jacqueline*) Jacqueline suona «Vers toutes les mers», si precisa così simbolo della poesia che squilla sovrana proclamando la propria universalità³⁹. Universalità che si esprime nel segno tipografico del maiuscolo, il quale media il passaggio finale alla voce della Torre vera e propria, che prende la parola direttamente.

JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES
 JE SUIS LA ROSE DES VENTS QUI SE FANE TOUS LES AUTOMNES
 ET TOUTE PLEINE DE NEIGE
 JE MEURS DE LA MORT DE CETTE ROSE
 DANS MA TETE UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNÉE

C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé

(vv. 42-47)

La Torre – già simbolo fallico per eccellenza (riconoscibile nell'antenna) – viene qui antropomorfizzata in forma di donna, «REINE DE L'AUBE DES POLES», «ROSE DES VENTS» ed elemento botanico apparentemente incluso nella Natura, eppure rispondente ad una temporalità che supera quella delle normali stagioni: infatti, benché paia obbedire al ciclo vitale (come rosa che «SE FANE TOUS LES AUTOMNES» ed è «TOUTE PLEINE DE NEIGE» in inverno), pure sulla sua testa/cima «UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNÉE». Il riapparire del tema-chiave del canto – combinato a quello tradizionale eppure reinventato della rosa – segnala questa parte come il cuore tematico del poema, per illuminare il quale mi sembra rilevante richiamare i versi di un componimento di Huidobro intitolato *Arte poética*, ed incluso nella raccolta *El Espejo de Agua*:

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuando miren los ojos creado sea,
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
 El adjetivo, cunado no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
 El músculo cuelga,

³⁸ Scrive BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 538: «tout visiteur de la Tour fait ainsi du structuralisme sans le savoir [...]; dans Paris étendu sous lui, il distingue spontanément des points discrets – parce que connus – et cependant ne cesse de les relier, de les percevoir à l'intérieur d'un grand espace fonctionnel; bref, il sépare et il agence; Paris s'offre à lui comme un objet virtuellement préparé, tendu à l'intelligence, mais qu'il doit construire lui-même par une dernière activité de l'esprit: rien de moins passif que le *coup d'œil* que la Tour donne à Paris». Mentre lo sguardo *verso* la Torre è diretto, quotidiano e familiare, lo sguardo *dalla* Torre spinge a ridefinire costantemente ciò che è noto, ampliando le possibilità interpretative dello stesso.

³⁹ Non si dimentichi che «On 1 July 1913 the Eiffel Tower sent the first time signal transmitted around the world, thus establishing a global electronic network that seemed to promise what the poets and the painters were to call simultaneity» (PERLOFF, *Deus ex Machina: Some Futurist Legacies*, cit., p. 205).

Como recuerdo, en los museos;
Más no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.⁴⁰

Perché cantare la rosa, se essa può fiorire nel poema? Simbolo del valore dell'arte creativa – come prova la sua presenza in questo piccolo manifesto in versi – la rosa è significativamente scelta come trasfigurazione naturale e fisico-geografica (in quanto rosa dei venti) della Torre, che si trova dunque caricata di uno speciale potere generativo; tanto più che la specifica immagine della rosa dei venti, la quale rimanda all'idea di una guida, suggerisce la sua funzione di bussola per una nuova arte, iscrivendo il poema in una dimensione davvero universale:

Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas; os dan a cada instante el verdadero sublime, este sublime del que los textos nos presentan ejemplos tan poco convincentes⁴¹.

L'ultima parte del poema – che dismette l'espedito poetico della personificazione, per ridurre la Torre a immagine statica, in una forma di straniamento fotografico – contiene l'annuncio della vittoria francese nella guerra ed è legata alle precedenti dalla ripresa dei temi del volo (attraverso il gioco lessicale attivato dall'implicita idea della vista a volo d'uccello), del cielo, del suono, e del canto (enfaticizzato, quest'ultimo, dalla duplicazione ritmica e temporale *chante – chante*):

Tour Eiffel

Volière du monde

Chante Chante

Sonnerie de Paris

Le géant pendu au milieu du vide

Est l'affiche de France

Le jour de la Victoire

Tu la raconteras aux étoiles

(vv. 48-55)

Dopo la graduale familiarizzazione della Torre, essa è ora ricondotta al ruolo di immagine trasferita non solo nella scrittura del poeta, ma pure riprodotta nelle *affiches* di Francia, siano esse foto, cartoline o manifesti di propaganda. Del resto, nella complessa dinamica oculare e motoria del poema non c'è alcuna distinzione tra la Torre vista e la Torre che guarda (o da cui si guarda): non deve dunque sorprendere che essa possa essere, a un tempo, soggetto enunciativo o muto e unidimensionale. La consapevolezza dell'entità simbolica – seppur fortemente esaltata – della Torre attiva altresì un processo di vertiginosa espansione associativa costruito su basi ideologiche molto forti: se Parigi rappresenta la Francia e la Torre è simbolo parigino per eccellenza, è chiaro che i

⁴⁰ HUIDOBRO, *Arte poética*, in *Obras Completas*, vol. I, cit., p. 255.

⁴¹ HUIDOBRO, *El Creacionismo*, cit., p. 674.

termini estremi dell'equivalenza si avvicinano e la Torre assume i caratteri di un emblema nazionale. Questa considerazione, che fa della Torre un oggetto storico saldamente ancorato al tempo di scrittura del poema, va legata al fatto che la telegrafia senza fili installata su di essa costituì un supporto tecnologico di non poco conto nel corso delle operazioni militari della Grande Guerra, consentendo di guidare gli aerei che sorvolavano Parigi e intercettare messaggi nemici. Riconosciuta come vero e proprio strumento bellico, la Torre Eiffel restò per ciò stesso chiusa al pubblico dal 3 agosto 1914 al 31 maggio 1919⁴². Il ruolo essenziale svolto dal «géant pendu au milieu du vide» al servizio della libertà e della supremazia francese è riconosciuto ed esaltato da Huidobro come una missione quasi escatologica, cui si accorda il canto del Poeta, esso pure rivolto alle stelle.

Disponibile a integrare ed eternizzare elementi storici, lo sforzo creazionista si precisa dunque tutt'altro che ludico: i repentini cambi verbali, l'incongruenza analogica delle associazioni, gli spazi bianchi, le scelte grafiche e le reinvenzioni tematiche rivelano una tensione profondamente etica, di cui la Torre è manifestazione statica (in quanto ancorata al suolo parigino) e dinamica (*in primis* perché produttrice di onde vibratorie), pienamente dominabile e ri-creabile dalla fantasia del Poeta. L'azione creazionista mostra per altro un entusiastico fervore esistenziale, guardando al poeta come demiurgo che agisce consapevolmente, adoperando le immagini del mondo reale quale base di partenza per l'articolazione di un progetto (di vita e, in questo caso, di vittoria) che trova nella poesia stessa il suo più forte mezzo di attuazione. Di tale tipo di poesia la Torre appare il perfetto correlativo oggettivo, in quanto risultato umano non solo sovversivo, ma «d'audace creatrice⁴³»: essa, la cui bellezza risulta dall'efficienza di uno spettacolare montaggio e dalla prova della sua resistenza al vento, è appunto materia creata che ha prevalso sulla Natura e sul Tempo, dando luogo a qualcosa di immortale. Huidobro può dunque scegliere la *Tour Eiffel* come simbolo di potenza, oltre che metallica e tecnologica, davvero intellettuale, che testimonia la supremazia – costruttiva, e non semplicemente descrittiva – della vibrazione poetica su qualsiasi elemento, naturale o artificiale che sia. Questa autonomia dell'arte poetica ha valore universale (esattamente come la grandezza e la bellezza della Torre sono riconosciute fuori di Francia), umano ed ultrumano: entità trascendente senza futuro né passato, cronotopo eterno che vede e si fonde con ogni cosa – cielo e terra, leggerezza e peso, maschile e femminile – la Torre è infine incarnazione concettuale della Poesia stessa, quella rosa referente lirico tradizionale così magistralmente fatta fiorire da Huidobro.

II. «JE SUIS LA ROSE DES VENTS»: viaggi spazio-temporali attorno alla Torre.

Proprio la rosa è, a ben vedere, l'indizio che media il passaggio al secondo – e del tutto diverso – momento di questo ideale percorso sull'immagine della Torre, situato nella temperie dadaista, ma sempre informato dalla lingua francese. Nel poema di Huidobro, come si è visto, la Torre stessa prende la parola per dire: «JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES / JE SUIS LA ROSE DES VENTS». Questi versi, combinati con l'attenzione tributata fin dalla copertina ai punti cardinali, creano un naturale collegamento con l'elegantissimo libro, illustrato da quattro disegni di Marc Chagall, che Philippe Soupault dedica alla Torre nel 1920: *Rose des vents*⁴⁴.

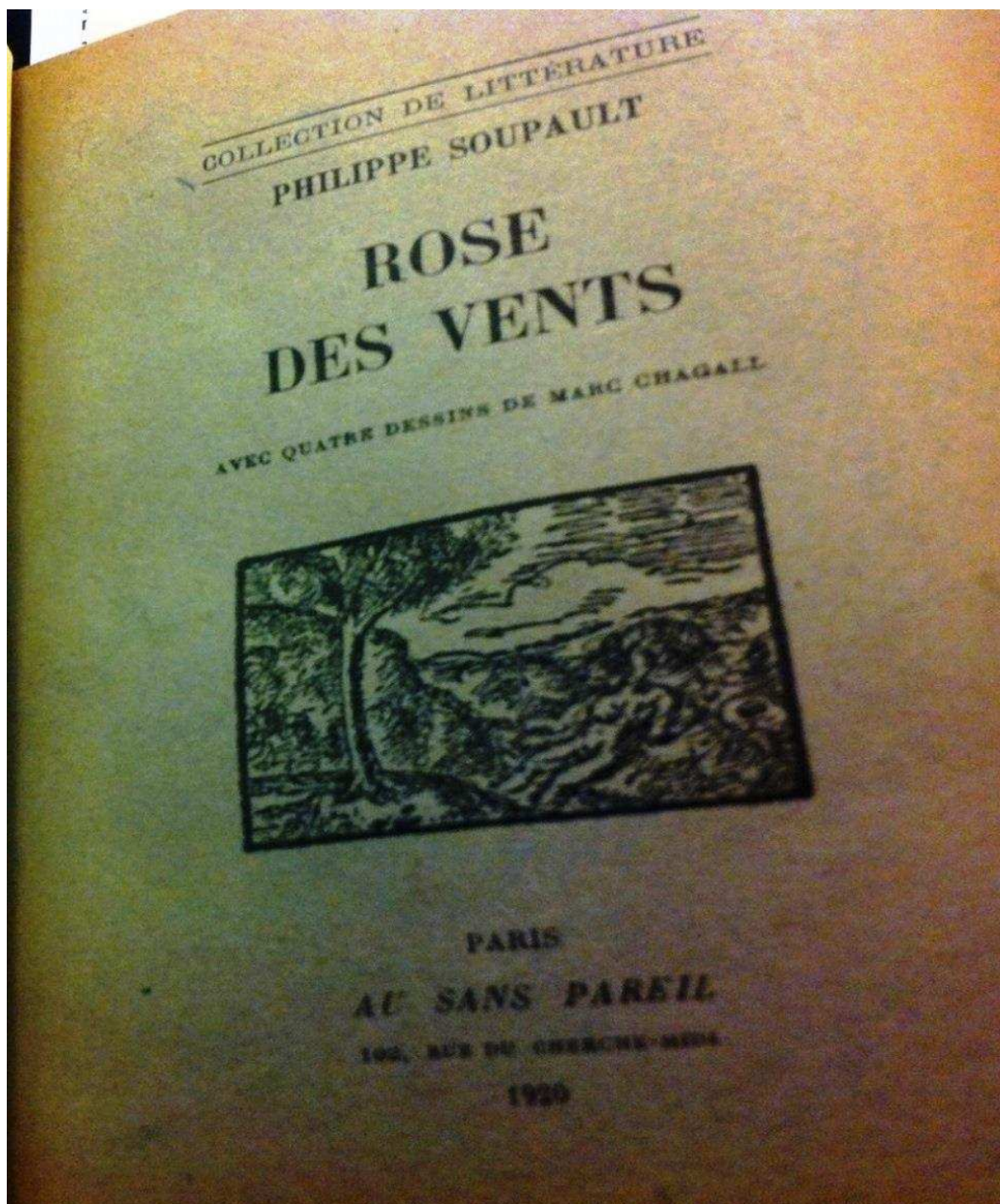
Raccolta e non singola poesia come il testo di Huidobro, anche *Rose des vents* appartiene però all'ambito del *livre d'artiste* (meno, in vero, a quello del calligramma), non limitandosi tuttavia a presentare un unico poema esplicitamente consacrato alla Tour Eiffel: quest'ultima, associata nel titolo al vento, suo elemento connaturato – poiché essa gli resiste e ne è attraversata – nonché allo strumento geografico-orientativo senza tempo che dello stesso consente di stabilire la provenienza, è piuttosto letteralmente disseminata nei componimenti (dedicati, tra gli altri, a Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Luis Aragon, Giorgio de Chirico, Tristan Tzara). Essa appare, più precisamente, quale punto di riferimento obbligato e immagine ineludibile di qualsiasi scenario urbano ed

⁴² Sull'uso militare della Torre, cfr. H. LOYRETTE, *La Tour Eiffel*, in *Les Lieux de mémoire*, vol. III (*Les France*), a cura di P. Nora, Gallimard, Paris 1992, pp. 474-503.

⁴³ BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 550.

⁴⁴ Tutti i testi della raccolta riportati nell'immediato seguito del saggio si rifanno principalmente a questa speciale edizione, pubblicata a Parigi per la casa editrice Au Sans pareil; essi sono stati altresì confrontati (al fine di correggerne eventuali imprecisioni di stampa) con la lezione di *Rose des vents* accolta in SOUPAULT, *Poèmes et poésies (1917-1973)*, Bernard Grasset, Paris 1973.

extraurbano il Poeta si provi a trasportare nei suoi versi. Facendo girare la rosa dei venti, che è la Torre, sul suo asse, Soupault ridisegna cioè la concezione dell'universo, assecondando le associazioni geografiche suggeritegli della sua fantasia e superando tutte le opposizioni deterministiche; affrancandosi dalle unità di numero, spazio e tempo e rispettando unicamente i quattro punti cardinali.



Ne risulta una ubiquità lirica orfica, incarnata dall'immagine della Torre, che lancia i suoi raggi ai quattro angoli del mondo, che è poi Parigi: se è vero che il Gaurisankar può essere giustapposto a Notre-Dame. In accordo ai principi dadaisti, la Torre è dunque immagine eversiva e riflessa di infinite sensazioni, possibilità metafisiche e collocazioni simultanee. Non è un caso che – proprio nell'ottica di un simultaneismo visuale – anche Soupault sia strettamente legato, oltre che al suo illustratore

Chagall⁴⁵, pure a Delaunay, di cui fu amico e del quale parla con entusiasmo nel suo libro *Écrits sur la peinture*. Di Soupault, Delaunay realizzò anche un ritratto, datato 1922. «Quand ce grand tableau (plus qu'un portrait) fut achevé» – scrive il Poeta stesso – «Delaunay me demanda si je me trouvais “ressemblant”. Je lui répondis (c'était le ton de nos conversations) que je ne me reconnaissais pas. Alors Delaunay, pour plus de sûreté, écrivit à la partie inférieure de son tableau: le poète Philippe Soupault⁴⁶». Ciò che conta rilevare è come la Torre Eiffel, rappresentata nelle stesse modalità cubiste del 1910, sia presente nello sfondo del ritratto, dove la figura di Soupault si staglia contro una finestra aperta.



⁴⁵ Le cui opere si inseriscono in diverse categorie dell'arte contemporanea, avendo egli preso parte ai movimenti parigini d'avanguardia che precedettero la prima guerra mondiale, compresi cubismo e fauvismo.

⁴⁶ «Les Nouvelles littéraires», 3 juin 1976.

È anche alla luce di questo fondale aneddotico che procederò all'analisi di alcuni dei venti testi della raccolta, per interpretare la quale mi varrò di riferimenti teorici provenienti non specificatamente dall'opera di Soupault (non essendo egli, a differenza di Huidobro e di Torre, ideologo di un movimento letterario); tanto più che, come noto, il Dadaismo non si può propriamente ricondurre a un personaggio o a una dottrina determinati. È piuttosto al caso specifico della rappresentazione della Torre – da esaminarsi attraverso una selezione della materia versale – che va applicata la discontinua teoria dadaista, che ebbe invero in Parigi uno dei suoi contesti per eccellenza:

De todas formas, donde dadá, si no tuvo manifestaciones más importantes, alcanzó su muerte y transfiguración más «gloriosa» fue, ciertamente, en París. En la Francia de la guerra hubo pocas oportunidades para la creación artística fuera de la épica heroica y la elegía patriótica, y las glorias pasadas de la modernidad parecían resumirse en el placer nostálgico con que cuatro papanatas se extasiaban viendo pasear al ídolo Apollinaire con el uniforme azul de artillería y la cabeza malparada por el impacto de un obús. El encuentro de Picabia, asentado en la capital francesa en 1910, y Tzara en 1920, con cuatro jóvenes escritores locales – Breton, Aragón, Soupault y Fraenkel – puso en movimiento una máquina dadaísta que tuvo excelentes momentos de brillantez [...]⁴⁷.

Soupault è quindi uno dei massimi esponenti del dadaismo francese, che rappresenta un superamento della staticità nostalgica ed eroica legata alla Grande Guerra; pure, è ad Apollinaire che il primo testo di *Rose des vents*, dal titolo *Souffrance*, è dedicato, benché con un percepibile accento ironico, mediato da un attacco ottativo che suggerisce una sostanziale incomunicabilità:

Si tu savais si tu savais
les murs se resserent
Ma tête devient énorme
Où sont donc parties les lignes de mon papier

Je voudrais allonger mes bras pour
secouer la Tour Eiffel et le Sacré-Cœur de Montmartre

Mes idées comme des microbes dansent sur mes méninges
au rythme de l'exaspérante pendule
Un coup de revolver serait une si douce mélodie

Dans le praxinoscope de mon crâne
les taxis
les tramways
les autobus
les bateaux-mouches cherchent en vain à se dépasser
Mes livres vont exploser
Puis six coups sonores s'abattent

Intran Liberté Presse

Già solo il titolo indica come la dimensione in cui il lettore deve disporsi ad immergersi, nel varcare la soglia di *Rose des vents*, sia non più quella positiva e fiduciosa del canto creazionista: la poesia di Soupault si iscrive subito nel segno della disperazione e del sentimento privato. Non è un caso che – diversamente da *Tour Eiffel* – l'io lirico sia predominante (espresso anche mediante l'uso insistente degli aggettivi possessivi: «*Ma tête*»; «*mon papier*»; «*mes bras*»; «*Mes idées*»; «*mes méninges*»; «*Mes livres*»), in dialogo pressoché costante con un *tu* non sempre ben identificato. *Souffrance*, in particolare, si delinea come un fenomeno di concentrazione prima e di estrema espansione poi delle sensazioni personali del Poeta, di una sua *tranche de vie* del tutto estranea a qualsiasi forma di epica eroica (che invece meglio si attaglia al dedicatario dei versi). I muri che si restringono, mentre la testa implode e lo specchio di scrittura («*les lignes de mon papier*») si dilata

⁴⁷ *Dadaísmo*, in À. GONZÁLES GARCÍA, F. CALVO SERRALLER, S. MARCHÁN, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* [1979], Ediciones Turner, Madrid 2009, pp. 188-189.

vertiginosamente, suggeriscono lo *status* fisiologico (e ovviamente doloroso) dell'emicrania quale contesto creativo per eccellenza⁴⁸; dove alla creazione sono riservati dei connotati quasi infettivi (come prova il verso allitterante «Mes idées comme des microbes dansent sur mes méninges») e soprattutto visivi. Il cranio del soggetto, attraversato vorticosamente da immagini della città frenetica («taxis», «tramways», «autobus», «bateaux-mouches»), è infatti paragonato a un praxinoscopio («praxinoscope»): un dispositivo ottico, inventato in Francia nel 1876 da Charles-Émile Reynaud, che permetteva la proiezione di disegni animati, applicati in cerchio sulla superficie interna di un cilindro girevole e riflessi, verso l'osservatore, su di una serie di specchi posizionati a 45°. A tale turbine violento – al quale lo scrittore preferirebbe mettere fine con un colpo di revolver – corrisponde la fissità del solo elemento-Torre che, insieme al Sacré-Coeur, egli vorrebbe «secouer», ossia scuotere, in quanto perno del girotondo di figurazioni reali e fantastiche che assediano il suo panorama mentale. In accordo al titolo, appare qui subito evidente che la Torre Eiffel non avrà nella raccolta la funzione di immagine da demolire e ricostruire creativamente (come accadeva in Huidobro), bensì quella di fulcro fondamentale dell'attività cerebrale, del movimento onirico e creativo del Poeta. Nel quadro della prova poetica di Soupault, senz'altro influenzato da una certa ansia nichilista propria del Dadaismo – preoccupato di distruggere l'arte, o meglio di dare voce a un'antiarte, radicale, violenta, ossimorica e disincantata, oltre che del tutto effimera e personale – la Torre si delinea cioè come qualcosa di non decostruibile, forse in virtù della sua più volte richiamata essenza immaginaria e vuota, tale da non essere rigettata da una scrittura la cui unica certezza è la liberazione dal significato, da ogni funzione sociale, da qualsivoglia pieno, insomma:

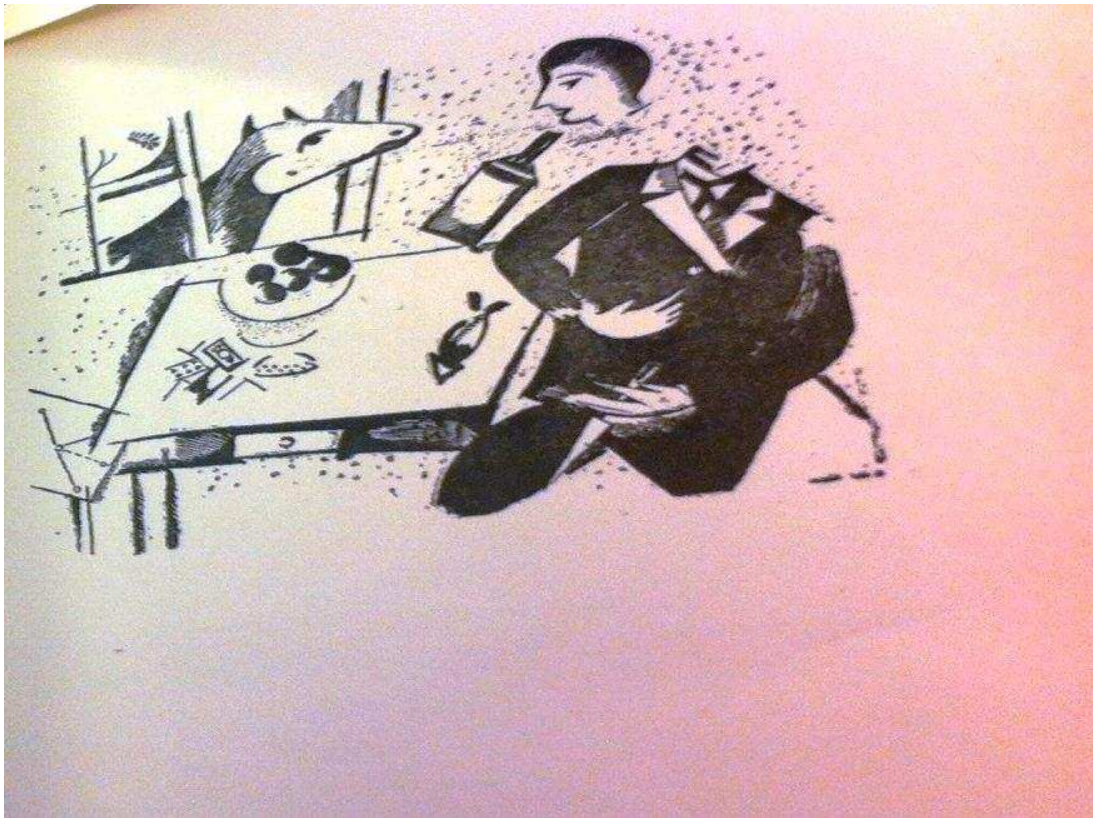
[...] lo importante del dadaísmo [...] es que supo colocar orinales donde eran esperados cuadros cubistas, el silencio cuando se exigía la palabra y la risa cuando más se necesitaba la seriedad, es decir: su objeto era perpetuamente móvil o – mejor – no tenía objeto⁴⁹.

La Torre Eiffel, oggetto materialmente aperto, privo di significato se non quello legato alla sua stessa esistenza, disponibile a qualsiasi iscrizione (o a più iscrizioni simultanee), poteva dunque essere il solo elemento da assumere come punto fermo, come rosa dei venti: non nell'accezione firmata da Huidobro, ossia come generatrice di immagini ultra-naturali, ma piuttosto come unico asse, a un tempo fisso eppure niente affatto vincolante, di una poesia semanticamente così decentrata e allegorica che, pur facendo uso di verso libero e di spazi bianchi, si presenta visivamente assai meno disarticolata rispetto ad altre.

De-componibili all'infinito sono – più che la struttura poetica e la Torre suo correlativo oggettivo – le cose, la voce e il corpo lirico, come prova il disegno di Chagall che occupa lo specchio della pagina successiva alle due riempite da *Souffrance*, in cui la testa del Poeta appare staccata dal busto, in una dispersione pulviscolare di idee e in un contesto *non-sense* da natura morta.

⁴⁸ Cfr. a tal proposito, DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 175: «En Soupault se evidencia [...] la teoría de la fatiga intelectual y de la repercusión cenestésica desarrollada por Epstein... El poeta siente asaltado su cerebro por el vértigo urbano y circulante». Il critico fa per altro notare più avanti (p. 236), richiamandosi a Ricciotto Canudo, come una delle caratteristiche preminenti della poesia contemporanea sia la trasposizione dell'emozione artistica dal piano sentimentale a quello cerebrale: «el imperio de un cerebralismo motriz se revela hoy día por la preponderancia del espíritu crítico y la estructuración intelectual de los módulos y sistemas literarios. Así la derivación al plano intelectual único de las cerebraciones líricas: “Todo: pensamiento y acto, idea y sensación, ayer y mañana, previsiones y certidumbres es proyectado, unas a lado de otras, sobre el mismo cuadro de la pantalla”». La coincidenza di simili affermazioni con quel che accade nel testo di Soupault è di per sé evidente.

⁴⁹ *Dadaísmo*, cit., p. 186.



Anche quando non sarà esplicitamente nominata, la Torre costituirà invece sempre – proprio come nel ritratto di Soupault realizzato da Delaunay – il *totem* orientativo (punto di partenza e di ritorno obbligato) che giace sullo sfondo di qualsiasi *déplacement*, fisico o immaginario che sia. Essa, cui lo sguardo non può sottrarsi da nessun angolo di Parigi – spazio essenziale della vita fisica e intellettuale del Poeta – si lega altresì ossimoricamente all’ossessivo tema del viaggio e della partenza. *Route* è, non a caso, titolo del componimento seguente:

Route

J’aperçus le souvenir de ta voix se percher
 Mon corps berçait mes pensées
 les fils télégraphiques s’enfuyaient

Le heurt d’un caillou sonna midi

La Torre è qui percepibile *in absentia* attraverso l’immagine iperbolica, ad alto voltaggio vitale, dei fili telegrafici in fuga, sui quali viaggia forse anche la voce del *tu* poetico, che vi appare, come tradisce l’uso del verbo «percher», appollaiata a mo’ di uccellino. Il motivo del telegrafo – combinato a quello dell’elettricità – è in generale ricorrente in *Rose des vents*: così, ad esempio, le «mots poisseux» che «s’attachent» (*Haine*, v. 4) al Poeta ricordano le parole simili ad api negli alveari che in *Tour Eiffel* si diffondevano dalla cuspide; e al movimento telegrafico di lettere e parole sembrano rimandare i versi «Le silence / puis une lettre s’insinue / Il faudrait arracher des nuages / S’en aller» (*Haine*, vv. 14-17). Al tema elettrico (inteso come una qualità ritmica trasferibile alla poesia stessa) alludono invece versi come «On vient d’allumer l’électricité» (*Café*, v. 9), o «Le nègre danse électriquement» (*Rag-time*, v. 1). All’elettricità fa ugualmente pensare «la mappemonde illuminée» che gira nel verso incipitario di *Antipodes*, dove per altro riappare il *refrain* del viaggio, in connessione a quelli del vento e del tempo/orologio (la cui presenza si avvertiva già in *Souffrance*, dietro all’equivoca espressione «six coups sonores»). Invero, se il passare del tempo – quantificato in giorni, date e battiti di lancette e mediato da versi come «La valise et la montre» (*Antipodes*, v. 13),

«on ne cherche plus à savoir l'heure» (*Rag-time*, v. 13), o «l'horloge ralentit» (*Étoile de mer*, v. 8) – scandisce il progredire del viaggio poetico di *Rose des vents*, è proprio il soffiare ossessivo del vento⁵⁰ a muoverne le pagine, ad avviare il moto rotatorio della Terra e l'esperienza visionaria del Poeta. Ed è il «souffle d'une pensée» (v. 1) ad attivare i trapassi rapidissimi descritti in *Antipodes* – da Dakar a Santiago a Melbourne; da Java a Tananarive a Nagasaki a San Francisco – che avvengono, come altrove nella raccolta, tutti nel chiuso di una stanza, al vorticare della sfera terrestre in miniatura, il cui perno implicito è, una volta di più, la Torre-rosa dei venti, necessaria ad orientare le navi da cui «On voit la terre que s'en va / On regarde l'horizon qui fuit» (vv. 20-21).

In un'altra occasione, più avanti, la Tour Eiffel compare invece ancora direttamente, nel componimento intitolato *Escalade* e dedicato a Louis Aragon:

Il fait chaud dans le ministère
la dactylographe sourit en montrant ses lunettes
On demande le sous-secrétaire
toutes les portes sont fermées
la statue du jardin est même immobile
les machines à écrire bégayent
et le téléphone insiste
Est-ce que je vais savoir encore courir
la gare n'est pas loin
un tramway rampe jusqu'à Versailles
On m'avait dit qu'il y avait un accident tout près d'ici
je ne pourrai donc pas entendre le hennissement des nuages
La Tour Eiffel lance ses rayons aux Iles Sandwich

Gutenberg 24-19

Vorrei cominciare il commento di questi versi con una notazione sonora, da delinarsi in contrasto con l'elemento del canto, che si è visto essere di grande rilevanza in *Tour Eiffel* di Huidobro. Non solo la Torre, in *Rose des vents*, è muta, ma tutta la materia sonora delle poesie sembra farsi carico della cacofonia della città, esprimendo la rottura tra il sé e il mondo, restituita in una lingua di suoni ellittici (spesso modulati su stridenti allitterazioni), che non hanno nulla a che vedere con le armonie musicali e verbali descritte dal cileno, né tantomeno con le «hennissement des nuages» che lo stesso Soupault cerca nella sua fuga da un ambiente burocratico affocato e chiuso («le ministère»), dove le macchine da scrivere «bégayent» e il telefono «insiste» fastidiosamente. L'«escalade» alla Torre, allora, consisterà in un allontanarsi vertiginosamente dagli oggetti quotidiani, in un intraprendere il viaggio (reale, o allegorico): nel correre verso la stazione dei treni, prendere un tram per Versailles, o innalzarsi fino alle nuvole del gigante ferrigno, che lancia i suoi raggi – da intendersi in senso luminoso ed elettrico – in tutti i luoghi dell'orbe terraqueo, fino alle «Iles Sandwich» (nome che James Cook diede alle Isole Hawaii, quando le scoprì nel 1778). Dunque, della Torre è conservata la proprietà di visione simultanea del mondo in tutta la sua estensione, ma in una prospettiva di maggior amarezza e desolazione: essa si configura quale via di fuga e non tanto, come era invece in Huidobro, come elemento di dominio poetico dell'universo.

Alla funzione della Torre come avallatrice del canto – impossibile, come impossibile è una parola poetica assoluta – si è pertanto sostituita quella di *medium* di fulminei (e liberatori) trapassi geografico-mentali; funzione che si ritrova pure nel testo che segue immediatamente a *Escalade*, intitolato *Horizon*, il quale ricorda invero molto da vicino l'immagine evocata dalla copertina in *pochoir* di *Tour Eiffel*:

⁵⁰ Si vedano, quanto alla presenza del vento, almeno i seguenti esempi, presi a campione: «la brise souffle dans les rideaux» (*Étoile de mer*, v. 5); «Le vent caresse les affiches» (*Cinéma-Palace*, v. 1); «le vent part» (*La grande mélancolie d'une avenue*, v. 11); «les prairies du vent» (*Ailleurs*, v. 11); «le vent se lève» (*A louer*, v. 4).

Toute la ville est entrée dans ma chambre
 les arbres disparaissaient
 et le soir s'attache à mes doigts
 Les maisons deviennent des transatlantiques
 le bruit de la mer est monté jusqu'à moi
 Nous arriverons dans deux jours au Congo
 j'ai franchi l'Equateur et le Tropique du Capricorne
 je sais qu'il y a des collines innombrables
 Notre-Dame cache le Gaurisankar et les aurores boréales
 la nuit tombe goutte à goutte
 j'attende les heures

Donnez-moi cette citronnade et la dernière cigarette
 je reviendrai à Paris

Qui a ruotare, nello spazio ristretto della camera del Poeta, è l'intera città, con le sue case-transatlantico che evocano il rumore del mare e, per associazione, il viaggio nel sud del mondo dal Congo all'Equatore e al Tropico del Capricorno, fino alle aurore boreali. Tutto avviene però, ancora una volta, nel campo visuale offerto dalla Torre Eiffel, dato che «Notre-Dame cache le Gaurisankar», in un'atmosfera notturna sinesteticamente espressa attraverso una sensazione liquida (la notte cola «goutte à goutte» sulle mani del Poeta, lasciandole appiccicose come dal contatto col succo di «citronade», che egli di fatti sta bevendo⁵¹). Oltre ad una commistione spaziale, mi sembra interessante ricordare come il surreale riferimento alla celebre cattedrale parigina, che nasconde la vetta della catena dell'Himalaya – fatto ovviamente impossibile, data la sproporzione dimensionale tra l'opera dell'uomo e il dato orografico – suggerisca una particolare compressione anche temporale, riassorbita e superata dalla Torre. Notre-Dame è infatti simbolo per eccellenza del Medioevo (che con la Torre costituisce, come ricorda anche Barthes, «un couple symbolique [...] articulé sur l'opposition du passé [...] et du présent⁵²»); laddove il Gaurisankar è emblema del tempo naturale, a sua volta incommensurabile rispetto alla nostra micro-storia: solo la potenza trasfigurativa della Torre e il suo essere un elemento di connessione tra l'artificiale e il naturale, ne consente la sovrapposizione (portando anzi al superamento, da parte della costruzione umana, della montagna stessa, se è vero che quest'ultima è celata alla vista proprio da Notre-Dame, monumento gemello della Torre). Sede di simili incroci e deviazioni mai definitive e in continuo evolversi, ecco dunque che il componimento finisce col rispondere pienamente ai (non) principi espressi da Tristan Tzara nel suo *Manifesto Dada* del 1918:

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste), mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous côtés per le vent limpide de la sensation momentanée⁵³.

Di tale processo di instabilità – che annulla ogni fiducia assoluta nel potere d'osservazione – la Torre e il vento che la attraversa, facendo girare il mappamondo su di essa idealmente appoggiato, costituiscono un impareggiabile correlativo oggettivo, il cronotopo (im)mobile della poesia di Soupault, ossessivamente modulata su notazioni atmosferiche, spaziali e cronologiche sempre incongrue e in divenire. Un cronotopo differente da quello pienamente cubista assunto da Huidobro, benché entrambi i poeti si relazionino con le prove di Delaunay: meno geometricamente interessato alla Torre – e allo spazio poetico – come struttura e come superficie riempibile con nuovi segni (grafici e pittorici), quanto piuttosto attento alla sua azione di immagine ossimorica dalla natura prismatica, cangiante, onirica e illusionista, davvero paragonabile agli effetti prodotti da un prassinoscopio.

⁵¹ Il verso «le soir s'attache à mes doigts», per inciso, è citato da DE TORRE (*Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 261) come esempio di «metagogia»: «la atribución a cosas inanimadas de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas».

⁵² BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 540.

⁵³ T. TZARA, *Manifeste Dada 1918*, in *Sept Manifestes Dada*, in T. Tzara. *Œuvres complètes*, vol. I (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Flammarion, Paris 1975, p. 362.

III. «Alegoría vertical»: la Torre come cronotopo dell'*hic et nunc*.

La presenza – più o meno marcata – di Delaunay si conferma in ogni caso il *passe-partout* del percorso fin qui sviluppato, conducendoci all'ultimo poeta e sottolineando i più o meno forti legami della delineata triade col cubismo pittorico. Il testo *Torre Eiffel* – che dai due precedenti, oltre che dal comune nume tutelare Apollinaire, dipende – posto in apertura della sezione *Bellezas de hoy* della raccolta *Hélices* (1923) di Guillermo de Torre, è infatti dedicato al medesimo pittore⁵⁴. Celebrazione della Torre Eiffel⁵⁵, dall'aspetto ancora una volta calligrafatico, il componimento del padre dell'Ultraismo mostra però, rispetto agli altri, una più marcata corrispondenza linguistica, tematica ed espressiva con il Futurismo, concentrandosi maggiormente sulle connessioni più urbane, tecnologiche ed elettriche della Torre. E tuttavia, pur presentando qualità poetiche a mio parere inferiori, è esattamente questo il testo, il solo scritto in spagnolo dei tre selezionati⁵⁶, che ne illumina e al tempo stesso ne autorizza il legame.

Costruito sulla falsariga di quello di Huidobro ma concettualmente più semplice, intessuto di tautologie visuali, il poema di de Torre si configura in primo luogo come un labirinto grafico dalla carica intenzionalmente innovativa e polemica, come provano le parole *a posteriori* dello stesso Autore (dedicate, invero, all'intera raccolta *Hélices*):

Exhibía aquel libro un carácter insolente y subversivo, delataba un radical disconformismo. Pretendían en summa aquellos poemas señalar una dirección divergente, dar un violento golpe de timón en la lírica postmodernista. Ambiciosamente intelectuales querían romper con el sentimentalismo, la delicuescencia subjetiva, los motivos tradicionales del amor y afines; en suma, con toda la simbología romántica y simbolista o más exactamente, con los rezagos del rubendarismo. Exaltaban, por el contrario, los motivos del mundo moderno que entonces amanecientes nos parecían deslumbrantes a algunos veinteañeros; concretamente, utilizaban derivados del mundo dinámico y maquinístico que acababa de instaurar el futurismo, cuya influencia sobre mí no vacilo en calificar de tan ingenua y inverosímil como avasalladora⁵⁷.

Mi sembra che queste linee costituiscano una premessa importante alla lettura del poema, orientandola nel segno di una spiccata adesione al nuovo e non tanto di interessi più saldamente teorico-creativi (come quelli manifestati da Huidobro), o di un preminente sviluppo dell'autoreferenzialità poetica (sperimentata invece da Soupault): nell'ottica di de Torre ciò che conta è soprattutto l'anticonformismo del risultato artistico, la diversità, l'inedito. Sulle medesime corde, del resto, suonava pure il *Manifiesto ultraísta* del 1919:

Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestra rebeldía para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos⁵⁸.

⁵⁴ Il testo di *Torre Eiffel* è in seguito citato da *Hélices* [Mundo Latino, Madrid 1923], reedición facsímil a cargo de J.M. Barrera López, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga 2000. Esiste per altro – come ricorda SARABIA (*La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes*, cit., p. 106, nota n. 12) un'edizione speciale di *Hélices*, la cui copertina realizzata artigianalmente da Norah Borges evoca attraverso l'arcobaleno i dischi delauniani dell'edizione 1918 del poema di Huidobro.

⁵⁵ Vale la pena ricordare che, in *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre descrive le caratteristiche del poema moderno secondo caratteri che potremmo perfettamente riconoscere come propri della Torre Eiffel: «el [...] poema libertado, sintético, aéreo y velivolante, despojado de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales y podado de toda su secular hojarasca retórica y de su sofisticada finalidad pragmática» (cit., p. 243).

⁵⁶ La prima versione manoscritta della poesia – ci infoma sempre SARABIA, *La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes*, p. 119, nota n. 33 – fu in effetti scritta in francese nel 1920. Il testo, dal titolo *Tour*, «fue publicado en 1921 en *La Vie des lettres* (París, vol. V: 578-579) en versión horizontal y tipográfica, para luego aparecer en castellano y bajo el título *Torre Eiffel* (con dedicatoria a R. Delaunay) en el poemario *Hélices* de 1923». Il processo della traduzione conferma una volta di più, a mio parere, l'influenza di un *network* transnazionale sulla poesia avanguardista, sottolineando altresì i legami tra testi e autori qui scelti come oggetto d'analisi.

⁵⁷ DE TORRE, *Doctrina y estética literaria*, Guadarrama, Madrid 1970, p. 17.

⁵⁸ *Manifiesto ultraísta*, «Grecia», 30 de Junio 1919, II, 20, p. 9.

Il tono di questa breve (e tutto sommato superficiale) disposizione programmatica – che ascrive l’Ultraismo alla «vanguardia», al «Porvenir», alla «rebeldía» – conferma l’adesione ai dettami del Futurismo, col quale sia *Torre Eiffel* che in generale l’opera del ’23 mostrano affinità di soluzioni. Si prenda, come riferimento, il seguente passo, tratto dal punto 11 del *Manifesto del Futurismo* (1909):

Noi canteremo [...] le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alla nuvole pei contorti fili dei loro fiumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta⁵⁹.

Nel dichiarare la necessità di un’arte che corrisponda al cambiamento radicale nella scienza e nella vita urbana, e dia voce al vero spirito dell’epoca attraverso un nuovo linguaggio (moderno, insolito, fortemente metaforico e analogico), Marinetti nomina le «capitali moderne», le «lune elettriche», «i ponti simili a ginnasti che scavalcano i fiumi» e le eliche degli aereoplani come simboli di una nuova semantica futurista; semantica che si ritroverà – talora in modo sorprendentemente puntuale – nel testo di Guillermo de Torre sulla Torre Eiffel. Di quest’ultima, il Poeta offre una rappresentazione totale, visuale, plastica e simultanea, che ne tocca tutti gli aspetti: la sua forma reale, emotiva e intellettuale – amalgamate attraverso una massima capacità fantastica – trovano esistenza nella particolare sintassi spaziale della poesia, a cominciare dal titolo.

T
O
R
R
E
I
F
F
E
L

La prima parola del titolo, TORRE, scende verticalmente sulla pagina, mentre la seconda, EIFFEL, comincia con l’ultima lettera dell’altra, estendendosi orizzontalmente. Inoltre, ciascuna lettera del lemma TORRE è più grande rispetto alla precedente, in modo che il combinarsi delle parole venga a costituire una forma triangolare, che trasmette l’idea di verticalità. In accordo alla medesima istanza si colloca, più avanti, il verso «Ya estoy arriba», che descrive una sinuosa serpentina attraverso la pagina verso l’alto (ricordando vagamente l’effetto grafico della scala musicale di *Tour Eiffel*), e rappresenta l’ascesa dell’Autore nel suo paesaggio poetico. Quest’ultimo ha l’aspetto di un calligramma, che vuole riprodurre concretamente – in forma decomposta e cubista – la stessa Torre, oggetto artistico che il Poeta descrive e reinventa (sebbene non alla maniera di Huidobro, restando la disarticolazione cercata di natura più mimetica). Il poema si compone dunque di 75 versi liberi, senza punteggiatura, che si distendono nello spazio di tre pagine; e può essere diviso in sei parti.

He aqui mi poema a la Torre

Torre Eiffel

Torre abstracta

Torre del Mundo

Yo la Torre de Madrid

sobre el campanario de Santa Cruz

⁵⁹ MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 10-11.

Alta canción florecida de alas
que se eleva por encima de todo

Escuchad el ritmo aviónico
del motor de mi Verbo
que canta y patina en el azul
y gira en torno a la Torre

P e r s p e c t i v a a t m o s f é r i c a

TORRE

Arbol gigante

Araña del cielo

Cabellera del aire

Pájaro eléctrico

Hombre mecánico

(vv. 1-19)

Questo primo movimento presenta il tema della poesia: la Torre, alla quale è dedicata, è parola ripetuta anaforicamente quattro volte e la sua importanza simbolica viene comunicata dalla scelta dell'aggettivo «abstracta» e dalla specificazione dell'influenza sul «Mundo». Segue poi subito la prima rappresentazione dell'*io* lirico che – per quanto in questa poesia non abbia molta importanza, né comunicati al lettore i suoi sentimenti personali – vuole in ogni caso specificare il proprio *status* di artista spagnolo, impegnandosi in un audace paragone metaforico con la stessa Torre Eiffel: «Yo la Torre de Madrid / sobre el campanario de Santa Cruz». Il Poeta si paragona cioè alla Torre di Madrid – quasi una manifestazione umana minore della potenza moderna incarnata dalla Torre Eiffel – a sua volta collocandosi sul campanile della chiesa di Santa Cruz, tempio madrilenno del XVI secolo, distrutto da un incendio nel 1876 e ricostruito nel 1889 (anno che coincide, curiosamente, con quello dell'inaugurazione della Torre parigina). Tale campanile era di notevole altezza e costituiva probabilmente la struttura più alta della capitale spagnola a quell'epoca. Il Poeta immagina dunque di offrire il suo canto da una posizione suprema e lo investe immediatamente di un doppio senso naturale e artificiale, separandolo dalla successiva ascesa alla Torre. Questi versi sono infatti una panoramica *en haut*, uno sguardo a volo d'uccello, immagine che si è già vista operante in Huidobro in connessione col tema del telegrafo, ma che in questo caso si trasforma in un altro simbolo dominante, specie in ambito futurista, che nel testo del cileno non compariva: l'aereo. L'«Alta canción» si leva «florecida de alas»: la grandiosità materiale del poema è associata, sì, con la canzone di un uccello, ma di un uccello artificiale visto che il «Verbo» del Poeta è paragonato ad un «motor» dal «ritmo aviónico», che canta dalle antenne telegrafiche⁶⁰. La Torre, inoltre, sarà presto definita «Pájaro eléctrico»: la doppia associazione *voce poetica = aereo = Torre* è altresì mediata dal gioco analogico-linguistico che coinvolge lo stesso cognome dell'Autore. In altre parole, la voce lirica (*Yo*) assume un punto di vista che corrisponde a quello della Torre e che le permette di avvertire e leggere il mondo (naturale, ma soprattutto urbano). Nei versi finali di questa parte si assiste quindi ad una precipitazione fisica di immagini doppie relative alla Torre, le quali «prolongan maravillosamente la facultad sugerente del concepto y desdoblán en nuevas perspectivas su significación primaria⁶¹». La Torre viene cioè associata con alcuni fenomeni naturali, gradualmente combinati ad espressioni relative al progresso tecnologico, visto come parte integrante della perfezione della Natura: così, essa è «Arbol gigante», «Araña del cielo», «Cabellera del aire», «Pájaro eléctrico» e «Hombre mecánico».

⁶⁰ Qualche spunto interessante sul fondamentale tema dell'aereo nella poesia dell'avanguardia ibero-americana è offerto da R. DE COSTA, *Dos imágenes de vanguardia en la poesía de Borges, Huidobro, Apollinaire y Guillermo de Torre: el "avión" y la "luz eléctrica"*, in *Essays in Honor of Frank Dauster*, a cura di K. F. Nigro e S. M. Cypess, Juan de la Cuesta, Newark 1995, pp. 77-86.

⁶¹ DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 45.

L'ultima definizione conferma il legame tra l'Autore e la Torre, riallacciandosi al contesto futurista, se è vero che nel *Manifesto* del 1909 il catalogo di Marinetti segue a una sorta di fusione del poeta con la sua auto (a causa di un incidente), che risulta appunto in un uomo meccanico⁶². In tale ricercato accordo della tecnologia con la Natura si nota, per inciso, una sostanziale divergenza dell'operazione di de Torre da quella del suo predecessore creazionista, il quale puntava alla definizione di un sistema poetico nuovo, diverso e superiore rispetto al naturale; tanto più che Huidobro non si identifica mai con la Torre, ma la adoperava come base per la diffusione del proprio canto. La qualità dello stesso, inoltre, appariva fortemente connotata sotto il profilo linguistico-musicale (si parlava di «mots» e di «clairon») e meno invece sotto quello tecnico-scientifico; de Torre insiste al contrario sull'affinità del suo ritmo con il motore di un aereo, limitandone il raggio di azione a quello spazio «en torno a la Torre» che è ben altra cosa rispetto all'espansione universale del messaggio di Huidobro. Ciò dipende anche dal fatto che *Torre Eiffel* possiede una dimensione prevalentemente verticale, come meglio indicato dalla sua seconda parte:

ALEGORÍA VERTICAL

Rayos – luminarias – relámpagos

Eclosión de los paisajes simultáneos

Los puentes saltan a la comba

sobre el Sena

Sonidos inmersos

Prestidigitación de los colores

(vv. 20-26)

Da un punto di vista retorico, l'allegoria, dal greco ἀλληγορεῖν = «parlare in senso figurato», è una figura letteraria che mira a rappresentare un'idea utilizzando forme umane, animali o oggetti di uso quotidiano. Nominarla significa dunque indicare chiaramente che il Poeta intende dare un'immagine a ciò che non la possiede: la luce elettrica, il suono e l'emergere di paesaggi diversi, che si manifestano mano a mano che avanza la salita verso la cima. In tal senso, l'espressione più fortemente allegorica e analogica è senz'altro «Los puentes saltan a la comba / sobre el Sena», dove l'*enjambement* sembra voler riprodurre graficamente il momento del salto, che traduce il dinamismo plastico del *background* poetico. Vale la pena ricordare, a proposito della sperimentazione associativa, quello che afferma Marinetti nel 1912 nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*: «Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione⁶³». In merito all'immagine del ponte – invero presente anche in Huidobro, ma in de Torre articolata in modo assai più suggestivo – conta invece soffermarsi su quanto scrive Barthes sul profondo legame *Torre – ponte*, accomunati dalla lotta alla medesima forza naturale (il vento) ed entrambi concepiti come elementi di connessione:

De tous ces ouvrages d'art, résumés suos l'idée de circulation, il en est un de privilégié, car il touche de très près à la Tour, c'est le pont. D'une certaine manière, [...] Eiffel n'a construit que des ponts; il avait pour cet ouvrage une véritable passion, dessinait toutes sortes de ponts et l'on disait de lui qu'il vendait du pont au mètre. Pour satisfaire à sa fonction de circulation, le pont doit s'opposer à deux forces naturelles: le flot, qui déborde, le vent, qui suivant le couloir des feluves, renverse [...]. On sait que le mythe du Pont a toujours été capital por l'humanité: le Pont est le symbole même du lien, c'est-à-dire de l'humain dès qu'il est pluriel; la vue des ponts [...] donne un sentiment d'humanité intense. Or la Tour est un pont; elle en a la forme, le jet, la matière, comme si Eiffel avait couronné la série de ses ponts horizontaux et de ses ponts en arc par un dernier pont insolite: un pont debout, unissant la terre, la ville, au ciel, non à celui de la divinité, mais au ciel qui, moins d'un siècle plus tard, sera l'espace humanisé de l'avion et du vaisseau spatial⁶⁴.

⁶² MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 9.

⁶³ MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 46.

⁶⁴ BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 546.

Se la Torre è un ponte verticalizzato, la visione dei ponti che saltano alla corda – e dunque ci immaginiamo in un surreale sforzo di elevazione sopra le acque della Senna – si inserisce a pieno titolo nell'allegoria lineare, protesa verso il cielo, che il Poeta sovrappone all'ascesa. Non si dimentichi del resto che nel novembre 1920 – solo tre anni prima della pubblicazione di *Torre Eiffel in Hélices* – l'Autore aveva lanciato (sempre sulla rivista «Grecia») il *Manifiesto vertical ultraísta*, dove l'importanza del medesimo concetto spaziale era suggerita fin dalla scelta dell'aggettivo che qualificava il programma. Ma l'idea di verticalità acquista speciale rilievo proprio se combinata a quella di unione e slancio evocata con insistenza da Barthes e che si scopre straordinariamente consonante ad alcune affermazioni contenute nella sezione *Albores y propósito del Ultraísmo* di *Literaturas europeas de vanguardia*. Mi riferisco ad un passo dedicato alla modernità della cultura letteraria spagnola, grazie all'Ultraísmo finalmente *à la page* (ovvero, letteralmente *connessa*) rispetto al contesto europeo, nei confronti del quale si era sempre mostrata in ritardo:

[...] uno de nuestros objetivos esenciales, en el espacio y en el tiempo, es llenar esa laguna de distanciación que siempre ha aislado a España, haciéndola marchar en sus últimas evoluciones literarias extemporáneamente y a la zaga del movimiento mundial. ¿Qué ha sido toda la época modernista, en suma, sino un reflejo retardado del simbolismo francés finisecular? Mas con la aparición de los ultraístas termina tal estado de cosas. De ahí que, tendiendo a nivelarnos sincrónica y espacialmente [...] algunos ultraístas diésemos cabida, repercusión y exégesis a las más características tendencias extranjeras de vanguardia – especialmente al cubismo, creacionismo y dadaísmo [...]. Por primera vez, ante muecas de asombro y envidia, el ultraísmo ponía su reloj con el meridiano literario de Europa, y los jóvenes acelerados, impacientes, “nunistas”, aspiraban a vivir al día, a la hora, al minuto....⁶⁵

Tale necessità di colmare le distanze – tra Spagna ed Europa, tra Ultraísmo ed altri movimenti d'avanguardia – solleva implicazioni di non poco conto, comunicando la sensazione che la Torre sia una sorta di cronotopo dell'*hic et nunc*: ossia espressione lirica e metaforica (ma di quelle metafore novimorfe di cui parla il Poeta) di un'ansia di adeguamento al presente, al nuovo, all'ora e al minuto corrente. Il tema del tempo, dunque, si definisce come essenziale per de Torre quanto per Soupault, ma diversissimi sono i suoi risvolti: se nel contesto dadaista esso era sintomo del vano tentativo di ordinare, per giorni, mesi ed anni, una cronologia multiforme e irriducibile alla linearità (e in parte leggibile solo per vie spaziali), in quello ultraista la temporalità diventa esattamente una direttrice lanciata verso il futuro, con la quale gli artisti si provano a gareggiare in velocità. La Torre del Poeta ultraista risponde in tal senso meno all'idea di un cubismo intellettuale (come quello di Huidobro) o interiore (quale il caso di Soupault), per presentarsi come modernità descrittiva, continuamente aggiornata. I versi successivi del poema – contrassegnati come «APOTEOSI DINÁMICA» ed esplicitamente relazionati alla figura del «destructor» Delaunay e alla di lui *Tour 1910* – confermano questa interpretazione:

APOTEOSI DINÁMICA

Puzzle vibracionista
de la Torre volcánica

sobre las calles móviles

las casas contorsionadas

y las gentes ébrias

= como en el cuadro-kaleidoscopio

del destructor Delaunay =

(vv. 27-34)

Il «Puzzle vibracionista» ricorda il dipinto già alla base del componimento di Huidobro, sia per la frammentazione geometrico-spaziale evocata dalla parola *puzzle*, che per i colori caldi insiti nella qualificazione «volcánica». Il «cuadro-kaleidoscopio» di Delaunay è cioè il modello per le visioni simultanee – perché ottenute da diversi punti della Torre – che il Poeta percepisce a mano a mano che si completa l'ascensione (definita «APOTEOSI»), con possibile riferimento alla nuova mitologia

⁶⁵ DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 37.

meccanica proclamata dal Futurismo). Tuttavia, il cubismo pittorico delle «calles móviles» e delle «casas contorsionadas» funziona qui unicamente come fondale, come modello speculare superficiale, piuttosto che svilupparsi in uno specifico senso letterario (il che invece accadeva in Huidobro). Certo, come in Delaunay l'immagine della Torre è molteplice e dinamica, così il poema appare una traduzione dispersa della struttura della stessa: il suo disegno si costruisce cioè a partire dalle parole che creano un testo rifratto e riproducono «tous les détails, plaques, poutrelles, boulons, *qui font* la Tour», i suoi «segments innombrables, croisés, enchevêtrés, divergents⁶⁶». Quello che una volta erano strofe e versi è dunque diviso nella pagina in unità di diversa lunghezza – il che impedisce una lettura consecutiva – e vi è pure una riflessione prismatica delle dimensioni dei singoli componenti della Torre a livello tipografico, grazie alla varietà di caratteri utilizzati, nonché un'insistenza geometrica su linee orizzontali, diagonali e verticali. Questo cubismo percettivo si ferma però al livello metonimico legato alla matericità della Torre – per cui il testo ne rispecchia solo l'aspetto esteriore – limitandosi a muovere verso un'arte totale in cui spazio e tempo si fondono per dare vita a un oggetto dalla forte carica innovativa, trascurando qualsiasi sforzo introspettivo o metapoetico. Il solo momento di meditazione del poema sulla sua condizione di scrittura è affidato ad una parentesi, ove Guillermo de Torre accumula riferimenti citazionali a scrittori che prima di lui si sono occupati del medesimo tema:

(Los mejores poetas

madrigalizan a tus pies

oh Tour Eiffel:

«graciosa palmera»: Cendrars

«zenit y nadir»: Apollinaire

«guitarra del cielo»: Huidobro

«símbolo de victoria»: Beauduin

«órgano del Trocadero»: Goll

«lanza rayos»: Soupault)

(vv. 35-43)

Cendrars (*Tour*, 1913⁶⁷); Apollinaire (di cui è citato non tanto il già visto calligramma ma piuttosto il testo *Tour*, scritto nel 1914 e apparso sulla rivista «Portugal Futurista» nel 1917, pure

⁶⁶ BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 542.

⁶⁷ *Tour* fu poi pubblicato in *Dix-neuf poèmes élastique* (Au Sans pareil, Paris 1919). Cendrars è egli pure legato a Delaunay ed infatti ne sintetizza il simultaneismo, trasferendolo nei suoi versi, di cui riporto la parte che comprende il sintagma citato da Guillermo de Torre (evidenziato in grassetto) e la conclusione:

Ô Tour Eiffel
 Feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle!
 Sur le Gange
 A Bénarès
 Parmi les toupies onanistes des temples hindous
 Et les cris colorés des multitudes de l'Orient
Tu te penches, grâcieux palmier!
 [...]
 Ô sonde déleste!
 Pour le simultané, Delaunay à qui je dédie ce poème,
 Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière
 Gong tam-tam sanzibar, bête de la jungle rayon-X, express bistouri symphonie
 Tu es tout
 Tour
 Dieu antique
 Bête moderne
 Spectre solaire
 Sujet de mon poème
 Tour
 Tour du monde
 Tour en mouvement

dedicato a Delaunay⁶⁸); Nicolás Beauduin⁶⁹; Yvan Goll (*Paris brule*⁷⁰); oltre ovviamente a Huidobro e Soupault: il Poeta si sente membro di una comunità di artisti, in sintonia con una grande quantità di precursori e rappresentanti spagnoli e non dell'avanguardia. Certo, va pure notato, come questa volontà di creare relazioni e stabilire parentele poetiche si fermi – ancora una volta – ad una

⁶⁸ «Au Nord au Sud / Zénith Nadir / Et les grands cris de l'Est / L'Océan se gonfle à l'Ouest / La Tour à la Rue / S'address» (APOLLINAIRE, *Calligrammes*, cit., p. 90). Vale la pena ricordare che *Tour* fu scritto da Apollinaire dietro richiesta di un testo per una cartolina celebrativa dell'esposizione di Delaunay a Berlino all'inizio del 1913, sul cui rovescio era rappresentata in bianco e nero proprio quella *Tour Eiffel 1910* che nel '18 avrebbe accompagnato il *livre d'artiste* di Huidobro. A parte questa affascinante connessione, mi sembra interessante sottolineare come la raffigurazione della Torre quale perno geografico di un universo naturale dominato dall'Oceano (che si gonfia tra i rumori turbolenti dell'Oriente) possa essere felicemente rapportata anche alla già descritta copertina stile *pochoir* della medesima edizione madrilenia, come pure alla dilatata esperienza poetica consegnata a *Rose des vents*. Così, «la Rue» cui la Torre si rivolge finisce con l'identificarsi non solo con Parigi, ma con il cosmo intero, che le ruota intorno. «Delaunay» – informa un moderno commento alla poesia (cfr. APOLLINAIRE, *Calligrammes*, cit. p. 394) – «had already implied this by writing on the back of his painting, *Tour – première etude* (1909), the phrase, "Exposition universelle 1889. La Tour à l'Universe s'adresse"».

⁶⁹ È questo il solo autore citato da de Torre per il quale non sono in grado di fornire un preciso riferimento poetico. Esso andrà forse cercato nel libro poco conosciuto e irripetibile *L'homme cosmogonique* (J. Povolozky, Paris 1922).

⁷⁰ Yvan Goll è tra i più dinamici rappresentanti dell'espressionismo tedesco prima, del surrealismo europeo poi. Di *Paris brule* – componimento inserito nella raccolta *Le nouvel Orphée* (1923) – esistono altre due versioni in tedesco che vanno entrambe sotto il titolo *Paris brennt*: la prima, più ampia nonché accompagnata da fotografie d'epoca di Parigi e infarcita di citazioni in lingua originale da Cendrars e Huidobro, risale al 1921 (Biblioteca Zenit, Zagabria); la seconda fa invece parte di un ciclo di poesie del 1924 dedicato proprio alla torre Eiffel (*Der Eiffelturm*, Berlin). Questo testo stratificato e plurivoco – ricco di riferimenti alla Rivoluzione francese, i cui ideali il Poeta vede traditi nel corrotto e dolente scenario moderno – è costruito sul tema dell'attraversamento di Parigi nell'arco di una giornata. È probabile che Guillermo de Torre alluda proprio alla versione francese – che riporto di seguito dalle *Œuvres*, vol. I, édition établie par C. Goll et F.X. Jaujard, Émile-Paul, Paris 1968 – benché si possa forse rintracciare nell'originale tedesco un precedente rilevante dello stratagemma citazionale adottato in *Hélices*:

Paris
 Diamant au cou d'Europe
 irisé de cent mille lampes à arc et à pétrole
 Un jazz joue sur l'Arc de Triomphe
 Panthéon cymbales
Orgue du Trocadéro
 Paris-Fox-trot
 Flûte douce dans le vent
 écoutez la Tour Eiffel
 Le magicien en casquette de sport Monsieur Eiffel
 au centième étage de sa tour
 reçoit personnellement à dîner
 les poètes européens
 Orchestre symphonique des nuages
 Acoustique interplanétaire
 Après le troisième service
 étoiles grillées aux foudres
 toasts

È evidente l'affinità dell'immagine adoperata da Goll – quella della Torre che suona il vento al pari di uno strumento musicale – con la «Guitare du ciel» e il «vent électrique» già evocati da Huidobro. L'insistenza di questi precedenti poetici sulle qualità melodiche della Torre potrebbe spiegare, per inciso, la scelta del verbo «madrigalisan» nel componimento dell'ultraista: il madrigale, che conobbe una straordinaria fortuna tra il XVI e il XVII secolo, nasce infatti propriamente come composizione musicale. Per più dettagliate informazioni su *Paris brule*, rimando a J.J. WHITE, *Iwan Goll's Reception of Italian Futurism and French Orphism*, in *Yvan Goll—Claire Goll: Texts and Contexts*, a cura di E. Robertson and R. Vilain, Rodopi, Amsterdam 1997, pp. 21-42. Segnalo, infine, che la Torre Eiffel rappresenta un elemento ricorrente nella produzione di Goll, se è vero che essa compare almeno in altre due poesie: *Erster Mai in Paris 1920*, pubblicata su «Zenit», 1921, 1; e *Der Eiffelturm*, pure apparsa su «Zenit», 1922, 2 (quest'ultima accompagnata dallo stesso disegno di Delaunay, *La Tour Eiffel 1910*, che si conferma dunque referente pittorico di essenziale importanza).

dimensione sostanzialmente evenemenziale: de Torre snocciola la lista delle immagini che ritiene più ardite e di maggior effetto a livello estetico, senza davvero pensare di costruire una personale genealogia lirica per il suo poema; senza cioè porle in comunicazione profonda con la propria operazione artistica, al di là di un mero sfoggio citazionale. La sua è – se mi è concessa questa metafora – un’attitudine da studioso collettore delle emergenze dell’avanguardia, più che da Poeta in dialogo con i suoi modelli ispiratori: ed è del resto nell’ambito critico che sono depositate le sue prove migliori. A dimostrare l’incongruenza di questi versi – che pure risultano per il lettore moderno i più interessanti e sono alla base della stessa mia analisi – sta, oltre alla parentesi che li isola, il fatto che brusca è la transizione alla quinta parte del poema, dedicata al tema dell’elettricità e della telegrafia senza fili (TSH):

T S H

Las antenas exultan

Y las almas de las Torres

a través de su carne metálica

cambian sus palabras sintéticas

de P o l o a P o l o

a

y a r r i

b

o

t

s

e Mi espíritu se lanza

a en el aire eléctrico

Y

T o r r e

Hélice del tiempo

Gimnasta del espacio

Cohete-señal

de las intenciones ascensionales

(vv. 44-57)

Le antenne rappresentano elementi vivi (come suggerisce il verbo «exultan») e la Torre assume materia corporea – in una personificazione fisica a un tempo sanguinante e metallica – a sua volta capace di trasformare gli impulsi elettrici in parole, che possono essere inviate in tutto l’emisfero e che sono sintetiche al pari della nuova poesia, intesa come fusione, simultaneità e velocità spaziale simile a quella garantita dal telegrafo. Inoltre, il significato di «palabras sintéticas» si riflette nella distribuzione fisica del poema, nella sua sintassi: in accordo alla poetica futurista, si osserva l’omissione di nessi tra le diverse unità testuali e l’eliminazione delle divisioni gerarchiche tra le varie immagini, che sono di fatto sovrapposte a cascata, ma senza nessun piano specifico, senza un obiettivo che non sia quello della loro pura funzionalità estetica. La potenza dell’energia elettrica, che informa lo stesso spirito del Poeta e le sue «intenciones ascensionales», fa della Torre il simbolo geometrico della modernità («Hélice del tiempo») e un soggetto vivo («Gimnasta del espacio»), aprendo alla riformulazione delle categorie di spazio e tempo, che media il passaggio verso l’ultima parte del poema, ove la Torre appare come un *quid* mitologico, storico ed artistico allo stesso tempo.

Bandera de triunfo al viento

Reflector solar

de films inéditos

Oh Torre avizor

Tus ojos radiografían el cuerpo de París

Torre disfrazada y poliédrica

hija de Proteo

Cuántas caras nos has revelado

durante los días de guerra

y las noches oceánicas

Torre del Occidente

Brújula de los vientos estéticos

Línea del meridiano lírico

Espectro de arco iris

Espectáculo de la novedad perpetua

T Flecha perpendicular

O

R Directriz del espíritu nuevo

R

E Pararrayos de la Belleza

(vv. 57-75)

Nel momento in cui la prospettiva aerea è dal punto più alto, la Torre Eiffel è personificata come un vigile osservatore («avizor»). Questo la rende *in primis* testimone del *qui ed ora* (rappresentato dai «films inéditos»), come anche della coscienza storica: la memoria della prima guerra mondiale è infatti racchiusa nell'immagine metaforica che la presenta quale «Bandera de triunfo». Guillermo de Torre sembra assumere, qui, il medesimo tono creazionista di Huidobro, collocando la Torre all'interno di un indiscutibile contesto etico ed ideologico; pure, nella stessa strofa, alla Torre viene data l'ulteriore qualificazione di «hija de Proteo». Nella mitologia greca, Proteo è un antico dio marino, una delle numerose divinità chiamate da Omero, nell'*Odissea*, «vecchio uomo del mare» (ἄλιος γέρον), il cui nome suggerisce il «primo / primordiale / primogenito»: a parte l'evidente collegamento con «las noche oceánicas» dei giorni di guerra, è chiaro che è l'aspetto di novità ad essere centrale e a prevalere. Non a caso, il poema si conclude sull'immagine della Torre simbolo dell'Occidente, emblema artistico del nuovo spirito (come conferma l'insistenza su *nuevo/novedad*), definito attraverso un lessico scientifico e davvero geometrico-lineare (si potrebbe dire verticale, visto che la parola TORRE appare ancora ortogonalmente, a lato delle ultime tre righe orizzontali): essa è «Flecha perpendicular», «Linea», «Directriz». La poesia termina quindi sulla parola «Bellezza», che a sua volta fa riferimento al titolo della sezione e riconduce l'attenzione su quelle inedite ed autonome condizioni della bellezza moderna, dalla cui evidenza questo saggio ha preso le mosse e su cui conviene chiudere ora questa prova ermeneutica, richiamando le parole dell'Autore volte a descrivere l'essenza della lirica nuova:

Sólo esta idea elemental de ruptura y avance, sólo este deseo indeterminado y abstracto de iniciar una variación de normas, faros y estilos, descubriendo otros arquetipos estéticos y creando nuevos módulos de belleza, ya era en principio una solución y un ideal⁷¹.

Conclusioni.

Il triplice *excursus* poetico ha mostrato come la Torre Eiffel attivi – pur nella specificità delle singole esperienze esaminate – un ampio sistema spazio-temporale di codificazione, all'interno del quale i Poeti dell'avanguardia sviluppano i propri modelli espressivi, secondo alternative strategie di mimesi, estensione, de-strutturazione e re-invenzione dell'oggetto-Torre, del linguaggio, del mondo e dell'*io* lirico. Rispetto alle tre voci prese in considerazione, l'immagine della Torre funziona, più precisamente, secondo direttrici opposte, ma solo apparentemente incongruenti.

Talora, essa agisce da ipercodice tematico e formale, come «vértice de fusión potente adonde afluyen todas las pugnaces tendencias estéticas mundiales de vanguardia⁷²»: immagine universale e cosmopolita, dotata di forza cinematica per la «velocidad y la superposición ilusoria de planos que engendra⁷³», la Torre incarna e favorisce la costruzione di un cronotopo poetico moderno, antirealista e simultaneo, dominato dall'unione degli opposti, dagli accostamenti analogici e da una scrittura al tempo stesso verticale e dispersa, frantumata e caleidoscopica, effimera ed eternante. In Huidobro, Soupault e de Torre, essa è un gioco di vuoti più che di pieni attraversato da una vibrazione (creativa, interiore o estetica che sia); e in tutti e tre i poeti essa viene associata in modo polisemico al simbolo-chiave della rosa. Se ciò può sembrare non vero per l'ultimo degli autori nominati, si aspetti di leggere quanto de Torre scrive, sempre in *Literaturas europeas de vanguardia*, a conclusione di un paragrafo sintetico – è proprio il caso di dirlo – sulle caratteristiche della poesia moderna, che vale la pena riportare per intero.

Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial. [...] la rima desaparece totalmente de la nueva lírica. [...] Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticas [...] y la fórmulas de equivalencia – “como” “parecido a”, “semejante a” ... – La imagen, por tanto, no es tal en puridad. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal.... En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la disposición común a toda la nueva lírica: suprime la puntuación. Ésta es inútil. Ata, mas no precisa. En su lugar, el sistema tipográfico de blancos espacios le sustituye con ventaja. El poema prescinde de todas sus cualidades auditivas – sonoras, musicales, retóricas – y propende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible. En suma, variación de predilecciones, ondulación de las artes: “un salto en la rosa de los vientos”⁷⁴.

«Un salto en la rosa de los vientos»: sebbene la rosa non sia esplicitamente associata alla Torre nel poema che le è dedicato, essa costituisce per il critico ultraista il correlativo oggettivo della concettualizzazione figurativa e teorica del versificare contemporaneo, tanto da essere posta a sigillo di un catalogo positivo dello stesso.

Pure, se la Torre è ponte visivo e ideale tra vari movimenti e scritture poetiche, in quanto incarnatrice/ispiratrice di immagini tra loro molto simili, è la qualità delle rappresentazioni a costituire lo scarto tra i casi affrontati. Emerge così, ad esempio, la notevole distanza tra Creazionismo e Ultraismo: l'uno più fortemente costruttivo e teorico; l'altro tendenzialmente disgregante. Se nell'esperienza ultraista l'immagine è collettrice di frammentari e deformati enunciati della realtà, di una sperimentazione ludica aperta ad ogni elemento nuovo e volta ad effetti di immediatezza descrittiva (previa la disarticolazione del testo e l'uso di un lessico tecnologico), l'obiettivo dell'operazione visuale di Huidobro sembra invece la compattezza, grafica ma soprattutto linguistica. È come se il vuoto semantico offerto dall'imponente struttura metallica fosse riempito da Huidobro con segni esoterici ma densi di un significato trascendente, e da de Torre con una serie di gesti fisici che sono voto di perenne gioventù letteraria. Quanto a Soupault – cui manca tanto l'afflato costruttivo

⁷¹ DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 35.

⁷² Ivi, p. 37.

⁷³ Ivi, p. 238

⁷⁴ Ivi, pp. 46-47.

dell'uno, quanto l'impegno estetico dell'altro – la duttilità semantica della Torre coincide invece con la confusione e sovrapposizione della stessa con l'interiorità del Poeta, col suo *io* profondo, unico residuo mobile e incompleto di un mondo privo di coordinate.

Simili diversità si riflettono nella strutturazione stessa delle immagini che producono, trovando riscontro soprattutto nella ricerca delle associazioni: metonimiche a sfondo iper-naturale in Huidobro; prevalentemente surreali e sinestetiche in Soupault; e soprattutto metaforiche – ma di una «*metáfora exaordinaria*» che «*suprime todas las fronteras de los conceptos y amplía su facultad de sugerencia a una longitud kilométrica*⁷⁵» – in Guillermo de Torre. Curioso notare come, anche in questo breve elenco di differenze, persista però intatto un carattere comune (qui testimoniato dall'uso dei suffissi): ovvero la non ordinarietà delle immagini generate dalla Torre Eiffel, che si conferma iper-segno, iper-codice, iper-struttura così piena da essere prossima al *vacuum*, così gravida di mitologie da risultare incommensurabile. E proprio sul tema dell'inesauribile libertà della Torre – in cui forse le avanguardie videro la sola via di adattamento e di fuga, al tempo stesso, rispetto alle grandi possibilità e ai grandi limiti della vita moderna – vorrei chiudere, per quanto in maniera temporanea e parziale, un discorso potenzialmente infinito, proprio come il suo oggetto:

Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, à toutes les images et à tous les sens, la métaphore sans frein; à travers la Tour, les homes exercernt cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu la leur enlever⁷⁶.

⁷⁵ Ivi, p. 247.

⁷⁶ BARTHES, *La Tour Eiffel*, cit., p. 554.